Nr. 2. Dnia 15-go stycznia 1927 r. RoK II.

MUZYK WOISKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. Wojsk, pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go każdego miesiąca

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	.. 1.00 z!.
kwartalnie	.. 300 ,
półrocznie	..600 .
rocznie	..12:00 .
Cena pojedyńczego egz.	**..70 gr.**
Konto P. K. 0. Poznań	**Nr. 208 081**

Założyciel i nacz. redakt.: **Eugenjusz Dawidowicz** zam. w Grudziądzu

Redaktor odpowiedzialny: **Józef Stanach** zamieszk. wGrudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: **Grudziądz, Tuszewska Grobla 181. Nr. telefonu 430.**

Zastępstwo Redakcji: **Warszawa, ul. Chmielna 130 ni. 7. Nr. tel. 81-86.**

Ceny ogłoszeń:

zamieszczone na drugiej stronie okładki niniejszego numeru. — **Dla** poszukujących pracy muzyków w osobnym dziale „Pośrednictwo pracy". :: Za ogłoszenie drobne 1 zł. ::

Konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081

Rękopisów niezastrzeżonych nie zwraca się. — Pisma bez dokładnego, sprawdzalnego podpisu bezwarunkowo niedopuszczalne. — Przedruk i tłumaczenie artykułów na języki obce bez zezwolenia redakcji wzbronione.

Od Redakcji*

P. T. Czytelnikom donosimy, że Najprzewielebniejszy **Ksiądz Infułat Franciszek Walczyński** przychylił się łaskawie do naszej prośby o przyjęcie współpracy w „Muzyku Wojskowym[11]. Pierwszy artykuł Ks. Infułata, dotyczący muzyki kościelnej w wojsku, zaczynamy drukować w dzisiejszym numerze,

DR. JÓZEF REISS.

Beethoven - apostoł wzniosłego idealizmu

Typowem dla etyki Beethovena jest jego wysokie wyobrażenie o godności kobiecej. Podobnie jak Herder, tak i Beethoven zwalcza płochą erotykę 18. wieku. Na ten związek między poglądami Herdera i Beethovena zwrócił uwagę Br. Ad. Sandberger w swoich szkicach „Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte“ II. 277, i przytoczył słowa Herdera z jego rozprawy p. t. „Tanz, Melodram":

„Jeśli kompozytor opracowuje niegodny temat, jakże go żałujemy! Jakże współczujemy z tobą, niebiański Mozarcie, w twoich operach „Cosi fan tutte“, „Figaro", „Don Juan". Muzyka przenosi nas do nieba, widok zaś scen do czyśćca, jeśli nie niżej!"

Na temsamem stanowisku stał i Beethoven; miał za złe Mozartowi płochość „Figara[11]:

„Takiego tematu nie potrafiłbym skomponować" — mówił Beethoven. Jedyna jego opera „Fidelio" („Leonora") jest apoteozą wierności kobiecej i bohaterskiego poświęcenia się Leonory dla męża Florestana, męczennika za ideę wolności.

Z każdego słowa Beethovena (a znamy je czy to z jego listów czy zeszytów konwersacyjnych, zapomocą których się porozumiewał po utracie słuchu) uderza czystość uczucia bez podłoża zmysłowego. Cześć dla kobiety, tęsknota za najidealniejszą miłością, któraby była „związkiem dusz" — oto marzenie Beethovena. Pragnął istoty, któraby była jego tkliwą towarzyszką życia, dzieliła z nim i radość i ból i cierpienia! Z dedykacji jego sonat znamy nazwiska kobiet, bliskich jego sercu:

Dorotea Erdman, Teresa Brunswick, Magdalena Wilmann śpiewaczka z Bonn, do której prawdopodobnie skierowany jest sławny list Beethovena:

„An die unsterbliche Geliebte".

Jestto istny dytyramb miłości, zaczynający się słowami:

,,Mein Engel, mein Alles, mein Ich!"

„Mój aniele, moje wszystko, moje ja! Żyć mogę albo jedynie z Tobą albo zupełnie nie żyć! Jakże tęsknię i płaczę za Tobą, moje Ty życie, moje wszystko. Zegnaj! Na wieki Twoje (dom. „szczęście"!), moje na wieki nasze!"

Z Giuliettą Guicciardi, której poświęcona jest „Sonata księżycowa[11] op. 27, był Beethoven zaręczony. Nie poślubił jej, gdyż — jak pisał: — „Leider ist sie nicht von meinem Stande".

Zwyciężyły więc przesądy kastowe! Beethoven złamany doznanym ciosem, stłumił ból i pełen rezygnacji żył — tęsknotą za radością! — Z błagalną radością zwraca się do Opatrzności:

„O Vorsehung! lass einen reinen Tag der Freude mir erscheinen!"

Marzy o niezmąconej niczem radości i ludzi się nadzieją! Dwukrotnie komponuje pieśń „Do nadziei" (An die Hoffnung). Lecz w końcu rezygnuje!

„Tak więc żegnam cię na zawsze ukochana nadziejo!"

I odtąd nie własne, osobiste szczęście, ale szczęście i radość drugich staje się jego tęsknotą. „Meine Kunst soli sich nur zum Besten der Armen zeigen" — tak mówił Beethoven; chciał służyć dla dobra biednych, pomagać drugim: Najwznioślejsza etyka ludzi cichych, szlachetnych, pustelniczych natur!

Hymnem na cześć bratniej miłości stała się IX. Symfonja; jej finał, zamknięty chórem do słów ody Schillera, jest ekstatycznem wezwaniem do ludzkości, by w bratnim uścisku wzbiła się tam, gdzie „ponad sklepieniem gwiazd musi mieszkać najlepszy ojciec":

„Brüder über'm Sternenzelt muss ein guter Vater wohnen".

Tak woła ten pustelnik i męczennik życia: Szczęście! Radość dla drugich! Sam wyrzekł się radości. Zycie jego było jednem nieprzerwanem cierpieniem. Z bólu wyrosła jego sztuka.

Jakże smutne były dziecięce lata Beethovena. Niegodziwy ojciec, nałogowy alkoholik, wyzyskiwał w bezwzględny sposób talent cudownego dziecka. W 13 roku życia musiał Beethoven zarabiać na utrzymanie rodziny. Gdy miał lat 17 umarła jego matka, stoczona gruźlicą. Został sam!

„Matka była moją najlepszą przyjaciółką. Kto był szczęśliwszy odemnie wtedy, gdy jeszcze mogłem wypowiedzieć „mamo!" — a gdy powiedziałem ten wyraz, wysłuchiwano mnie!" — tak mówił Beethoven niepocieszony po stracie matki.

Walczył i w walce znajdował podnietę do twórczości i nie złorzeczył losowi. Wyrazem jego podniosłej ideologji są jego własne słowa:

„My śmiertelni, obdarzeni nieśmiertelnym duchem, stworzeni jesteśmy do cierpień i radości. Można jednak śmiało twierdzić, że tylko najznakomitsi z pośród nas zdobywają przez cierpienie — radość!"

Jaka głęboka myśl, tasama, którą Mickiewicz wypowiada w „Dziadach":

„Kto nie doznał goryczy ni razu
Ten nie dozna słodyczy w niebie".

Beethovenowska ideologja — to nie beznadziejny pessymizm! Beethoven — to dusza pełna wiary, nawskroś religijna. Religja jego ma znamiona panteizmu. Świątynią jego jest — przyroda. Uwielbienie wprost fanatyczne czerpał Beethoven zarówno z dzieł J. J. Rousseau'a („Heloiza", „Emil"), jak i z bezpośredniego obcowania z nią. Wśród przyrody czuł się szczęśliwy:

„Tutaj nie męczy mnie mój nieszczęśliwy słuch. W lesie jaki zachwyt! jaki spokój, pełen słodyczy. Zdaje, mi się, że każde drzewo mówi tu do mnie: „Święty! Święty!"

* * *

Twarz Beethovena nosi wyraźne znamiona majestatu ducha. Nie dziw więc, że jej uduchowiony wyraz stał się źródłem wielu koncepcyj twórczych w nowoczesnej plastyce: w malarstwie i rzeźbie. Maska Klein'owska (znana z rozpowszechnionych odlewów gipsowych) z r. 1812 jest podstawą przepysznego obrazu Fr. Stucka, który pojmuje Beethovena jako symbol uduchowienia i skupionej powagi w momencie natchnionej pracy twórczej.

Max Klinger, sławny rzeźbiarz i malarz niemiecki, nadaje często głównym postaciom swoich obrazów rysy Beethovenowskie: W „Pieta" apostoł ma twarz Beethovena. W „Crucifixus", obrazie stanowiącym jakby ilustrację tej części mszy z Beethovenowskiej „Missa solemnis" twarz św. Jana ma rysy Beethowena. Artysta chciał tu niewątpliwie wyrazić mistyczną ekstazę Beethovenowskiej muzyki, jej transcedentalny, ponadzmysłowy charakter czy też ów rys świętości, który tkwi w pustelniczem życiu Beethovena.

Najsławniejsze dzieło M. Klingera, rzeźba przedstawiająca Beethovena jako Zeusa olimpijskiego, symbolizuje w idealny sposób majestatyczną wielkość ducha Beethovenowskiego: na tronie postać nadludzka; u stóp jej orzeł, symbol niezłomnej woli; w obramowaniu tronu główki Cherubinów, symbol pogody i wdzięku, bo przecież i uśmiech pogody nie obcy jest muzyce Beethovena.

Nastrój muzyki Beethovenowskiej i jej potężne, fascynujące działanie na słuchaczów oddał świetnie Balestrieri w popularnym obrazie „Sonata Beethovena".

* * *

Dzieła ostatniej epoki, „der letzte Beethoven" — to mistyczne wizje. Głuchy Beethoven nie słyszał dźwięku realnego; dźwięki były dla niego — jak głęboko powiada H. Heine — zaledwo „wspomnieniem rzeczywistych dźwięków, upiorami zamarłych tonów, agonją materjalnego świata".

Beethoven, uganiający wśród pól w okolicach Wiednia z rozwianym włosem, zaniedbany w stroju, uchodził w oczach wiedeńskiego mieszczaństwa za człowieka obłąkanego. Nie rozumiano tego, że to natchniony wieszcz, oderwany od ziemi, a pogrążony jakby w stan egzaltacji, w stan gorączki twórczej czy halucynacji. Nie rozumiano tego, że to typ ponadnormalny, geniusz, dla którego rzeczywistość nie istniała. Smagany biczem losu, znękany i schorowany żył w innym świecie. Przewodnią ideą jego życia było zgnębienie negacji.

I zwyciężył wzniosły idealizm! Pustelniczą samotnością i męczeństwem życia okupił Beethoven nieśmiertelną wielkość swego dzieła.

Mijają dziesiątki lat, zjawiają się nowe prądy, występują nowe indywidualności, a muzyka Beethovena nie traci nic ze swego potężnego działania:

Była i jest nadal nabożeństwem, najgłębszem przeżyciem i wzruszeniem serc. Była i jest pokrzepieniem ducha dla ludzkości!



„HOSANNA"

miesięcznik poświęcony muzyce kościelnej.

Każdy zeszyt zawiera DODATEK NUTOWY dla chórów do użytku w najbliższym okresie.

Prenumerata roczna 10 zł, półroczna 5,50 zł.

Redakcja i Administracja: Tarnów, ul. Lipowa 21.

SSSSSSSSSiSSiSSSaSSS

KS. FRANCISZEK WALCZYŃSKI (Tarnów 1927).

Kilka uwag

w sprawie śpiewu i muzyki wojska polskiego wśród nabożeństw kościelnych.

I.

Kościół, w którym wierni, chrześcijanie-katolicy gromadzą się na nabożeństwo, to miejsce, w całem tego słowa znaczeniu, święte, to przybytek Boży, to Dom Boży, który Majestat Boży nietylką swą istotą, swą wszędzie-obecnością, wszystko-wiedzą i potęgą nieskończoną napełnia, ale także w którym Jezus Chrystus, prawdziwy Bóg i Człowiek, pod postaciami sakramentalnemi utajony, z Ciałem, Duszą i Krwią Swoją, z Bóstwem i Człowieczeństwem rzeczywiście, istotnie i prawdziwie obecny, przebywa i obcuje z nami, by się nam udzielać, by nas uświęcać i zbawiać.

Kościoły zatem nasze, to nasza „ziemia święta", to nasze Nazaret, Betleem, to nasza Kalwarja, ze wszystkiemi Tajemnicami, które się tam spełniają, a które w sposób mistyczny powtarzają się i ponawiają wśród naszych nabożeństw katolickich.

Kościoły nasze katolickie, to Domy modlitwy, to Domy ofiary, a ofiary najświętszej, bezkrwawej Nowego zakonu, ofiary uwielbienia, dziękczynienia, błagania i przebłagania, to skarbnice łask i zmiłowań Bożych, to lecznice dusz naszych, grzechem zranionych i namiętnościami schorzałych.

Cóż skąd wynika?

Przedewszystkiem wynika stąd obowiązek głębokiej czci i poważania kościoła, jako domu Bożego. Wszystko, co się w kościele dzieje, cała nasza obecność i zachowanie się, wszystek nasz udział w nabożeństwie kościelnem, powinien być hołdem czci, uwielbienia i dziękczynienia, aktem prośby błagalnej i przebłagalnej dla tego Boga, któremu kościoły nasze w szczególniejszy sposób są poświęcone i dla użytku wiernych oddane.

Nadto wynika stąd, że jedynym i wyłącznym celem muzyki i śpiewu kościelnego, który stanowi integralną część liturgji katolickiej, czyli należy do całości nabożeństwa katolickiego, który jej towarzyszy nietylko przy mszy św., ale i przy wszystkich innych czynnościach i obrzędach świętych, nie może być co innego, tylko Chwała Boża i zbudowanie wiernych, obecnych na nabożeństwie i biorących w niem czynny udział.

Stąd dalej wynika, że, aby muzyka i śpiew odpowiadały swemu wzniosłemu zadaniu, muszą być godne Domu Bożego, godne tego Boga, którego czci mają służyć i godne tych wiernych, którzy uczestniczą w nabożeństwie kościelnem, budując ich i podnosząc ich serca ku Panu Bogu.

W końcu wynika stąd, że muzyka i śpiew kościelny, zgodnie ze swym celem, powinny odpowiadać nietylko wymogom sztuki muzycznej, a więc powinny być piękne co do treści i formy i co do reprodukcji w kościele wśród nabożeństwa, ale także powinny stosować się do obowiązujących, ściśle przez władzę duchowną określonych przepisów kościelnych, muzyki i śpiewu dotyczących. Wszak rozumie się samo przez się, że tam gdzie się rozchodzi o muzykę i śpiew w kościele, nie organista, nie dyrygent, ani śpiewacy, ani zespoły chórowe, ani instrumentaliści, ani nawet przełożony kościoła, proboszcz czy kapelan, nie mają decydującego głosu w tem, co, gdzie i kiedy śpiewać i grać należy, ale władza duchowna, która z urzędu swego powinna dokładnie określić odnośne przepisy i dać odpowiedź na wzmiankowane wyżej pytania w sprawie muzyki i śpiewu w kościele — czego też władza duchowna me zaniedbała uczynić, bo od czasu soboru Trydenckiego aż po dziś dzień posiadamy liczne przepisy i regulaminy w sprawie muzyki i śpiewu w kościele, tak mądrze i systematycznie zebrane i opracowane, a przytem tak dostosowane do potrzeb liturgji katolickiej i wiernych, że z jednej strony trzeba podziwiać ich doskonałość i wszechstronność, a z drugiej strony ubolewać nad tem, że są tak mało znane, owszem zapoznane i tak bardzo nieraz lekceważone; skutkiem czego, przynajmniej u nas w Polsce, muzyka i śpiew kościelny na bardzo niskim znajdują się poziomie, że nie powiem w zupełnym prawie upadku, bo to, co się dziś nieraz słyszy w kościołach naszych jako muzykę i śpiew niby kościelny, zwany ogólnikowo muzyką religijną, czy ją wykonują soliści lub solistki, czy też zespoły męskie, żeńskie, mieszane, czy przeróżne orkiestry wojskowe i cywilne, mija się w zupełności z głównym celem muzyki i śpiewu podczas nabożeństwa katolickiego; ani Panu Bogu chwały nie przynosi, ani wiernych nie buduje, owszem przeszkadza im w spełnieniu obowiązku chrześcijańskiego, pobożnego wysłuchania mszy św., a bardzo często sprawia publiczne zgorszenie, bądź wykonywaniem rzeczy światowych, nie kościelnych, z liturgją katolicką żadnego związku nie mających, bądź lichem wykonaniem, bądź też nie właściwem, Panu Bogu, domowi Bożemu i nabożeństwu katolickiemu ubliżającem zachowaniem się tak biorących udział w muzyce i śpiewie, jak i słuchających ich nie z nabożeństwa, ale z próżnej, grzesznej nieraz ciekawości, a choć, by tylko z płochości i lekkomyślności ludzkiej, która w kościele podczas służby Bożej miejsca przecież mieć nie powinna.

II.

Po tej pierwszej, zasadniczej uwadze w sprawie śpiewu i muzyki w kościele, o ich głównym celu, o ich stosunku do liturgji katolickiej i o obowiązkach, które stąd wypływają — przejdźmy do drugiej uwagi, dotyczącej bezpośrednio wojska polskiego w sprawie muzyki i śpiewu podczas nabożeństw, w których wojska nasze z obowiązku udział brać zwykły.

Rzecz jasna, że i muzyka wojskowa, względnie śpiew wojska w kościele co do głównego swego celu, co do treści, stylu i sposobu wykonania powinny tchnąć duchem kościoła katolickiego i stosować się do odnośnych jego przepisów, a temsamem przyczyniać się do podniesienia nastroju religijnego i uświetnienia nabożeństwa katolickiego. A jeśli tak być powinno, to zapytajmy, jaki jest stan dzisiejszy muzyki wojska polskiego w kościele podczas nabożeństwa? Czy ona odpowiada swe-

mu szczytnemu celowi, czy służy chwale Bożej, zbudowaniu żołnierza polskiego, czy mu ułatwia modlitwę, czy go pobudza do nabożeństwa? Czy dzisiejsza muzyka może się zwać muzyką kościelną, czy się stosuje do liturgji katolickiej i do przepisów kościelnych, czy co do swej treści, formy, układu harmonicznego i opracowania instrumentalnego, a wreszcie co do wykonania zasługuje na nazwę muzyki religijnej, kościelnej? —

Niestety! z żalem wyznać trzeba, że na te pytania twierdzącej odpowiedzi dać nie można. Nie chcemy nikogo obwiniać ani ganić, owszem widzimy i uznajemy w wielu wypadkach dużo dobrych chęci, zapału i gorliwej nawet pracy u kierówników muzyki wojskowej. Przyznajemy, że sprawa reformy muzyki wojskowej tak jak sprawa reformy muzyki kościelnej w Polsce w ogóle nie mało przedstawia trudności i przeszkód, z których może największą jest — przedawnienie, do którego zaliczyć należy wprowadzenie absolutnej muzyki instrumentalnej, bez śpiewu, dalej śpiewanie lub granie pieśni kościelnych nietylko nie polskich, ale obcych niekatolickich, protestanckich; dalej grywanie instrumentalnych całkiem światowych, które z liturgją żadnego nie miały związku, a których reprodukcja w kościele była po prostu skandalem i pewnego rodzaju świętokradztwem.

Jakież to bowiem pieśni i utwory instrumentalne wygrywały przed wojną światową jakie i dziś jeszcze tu i tam grywają orkiestry nasze wojskowe? Cały Boży Rok kościelny, bez względu na jego okresy, bez względu na uroczystości i święta grywano zwyczajnie Michała Haydn'a, brata wielkiego kompozytora Józefa Haydn'a „Hier liegt vor deifier Majestät" albo „Wir werfen uns darnieder", pieśni mszalne niemieckie, same w sobie wprawdzie co do treści, rnelodji i instrumentalnego opracowania wzorowe i piękne, ale jakżeż one obce dla ucha i serca żołnierza polskiego?. ..

A cóż wspólnego z mszą św., z nabożeństwem dla żołnierza polskiego mogą mieć instrumentalne^1 wyjątki z tej lub owej symfonji, choćby najpiękniejszej i najpoważniejszej, z tej lub owej opery, czy operetki? - co z mszą św. rekwialną czyli żałobną za zmarłego żołnierza polskiego marsz żałobny L. Beethovena, E. Griega „Śmierć Azy" tak często grywane na nabożeństwach żałobnych za poległych żołnierzy?

Czy któremu kapelmistrzowi wojsk obcych, niemieckich, austrjackich, czy jakichkolwiek innych przyszło na myśl, by w kościele na nabożeństwie zagrać jaką polską pieśń kościelną, lub wykonać jaki utwór świecki choćby najsławniejszego kompozytora polskiego?

Czy chorały protestanckie S. Bacha i innych kompozytorów, instrumentowane znakomicie, nadają się do naszego katolickiego nabożeństwa? czy one mogą obudzić choć iskrę uczucia religijnego, pobożnego w żołnierzu polskim?

Czy instrumentacja utworów grywanych w kościele, częstokroć banalna, urągająca wszelkim zasadom i prawidłom techniki i estetyki muzycznej, instrumentacja krzykliwa, hałaśliwa, zamieniająca kapelę wojskową na istny, nowoczesny ,,j a z z-b a n d", nie przeszkadza kapłanowi mszę św. odprawiającemu, modlitwie żołnierzy i innych wiernych? Czy nie zamienia kościoła w salę teatralną, kinową lub budę cyrkową?

Być może, że ktoś z czytelników lub muzyków wojskowych ujrzy w tych spostrzeżeniach i uwagach przesadę i powie: tak źle przecież u nas nie jest! Wszakże to, co napisałem, stwierdza doświadczenie, ale jeśli się komu zdaje, że jest inaczej, to tylko dlatego, żeśmy się przyzwyczaili do tego smutnego stanu, albo że nikt nie pomyślał na serjo o koniecznej na tem polu reformie, albo wreszcie dlatego, że mało kto ma należyte pojęcie 0 muzyce i śpiewie kościelnym i o dotyczących przepisach Kościoła Katolickiego.

Jakże często uważa się pieśń lub kompozycję instrumentalną co do treści i formy ogólno-religijną, którąby można odśpiewać i odegrać w synagodze żydowskiej, albo w zborze luterskim, albo w pagodzie pogańskiej; albo kompozycję co do muzyki 1 harmonji banalną, za pieśń kościelną i wykonuje się ją na nabożeństwie katolickiem!.

Jakże często utwór muzyczny z napisem Adagio lub Andante religioso uważa się za stosowny do kościoła i nabożeństwa! Czy którekolwiek trio smyczkowe L. Beethovena (choć są idealnie piękne) — czy Larghetto z koncertu J. Haydn'a na wiolonczelę z towarzyszeniem orkiestry, czy „Largo" Händla, Schuberta, Schumanna, Marsz weselny Mendelssohna i Marsz żałobny Fr. Chopina można zaliczyć do muzyki religijnej, kościelnej? Wszakże żaden z tych wielkich mistrzów (można napewno twierdzić) nie pomyślał o tem, ani chciał tego, aniby pozwolił, by te ich kompozycje grywano w kościele wśród nabożeństwa; oni zanadto szanowali religję i sztukę muzyczną i siebie samych, aby się odważyć mogli na taką profanację.

Czy oklepane, we wszystkich teatrach i kawiarniach w najrozmaitszych układach grywane Gounoda „Ave Maria" może należeć do repertuaru chóru kościelnego? Szkoda — wielka szkoda, że znakomite preludjum S. Bacha, wyjęte z jego sławnego „Wohltemperiertes Klavier", do którego Gounod dorobił dowolną melodję i podłożył słowa pozdrowienia anielskiego „Ave Maria", zamieniło się w karykaturę pieśni religijnej, którą gdyby S. Bachowi danem było ujrzeć na papierze

O puść ił prasę

INFORMATOR MUZYCZNY

Drugi nakład

Wobec szybkiego wyczerpania pierwszego nakładu — wydaliśmy nakład drugi. Liczne zamówienia wskazują, że i ten nakład będzie wkrótce wyczerpany. — !!! Prosimy o szybkie zamówienia !!!

Przy odbiorze 20 sztuk dajemy kredyt dwumies.

PROSIMY O POŚPIECH!!!

lub usłyszeć w kościele, z pewnością z największem oburzeniem powtórzyłby słowa, które o celu muzyki kościelnej przy pewnej, sposobności wypowiedział: **Chwała Boża i podniesienie duszy do Boga, to jest generał-bas i fundament muzyki kościelnej; gdzie się o to niedba, tam nie ma muzyki; tam jest djabelskie beczenie i bełkotanie.** Ostre zdanie, ale w zupełności słuszne i prawdziwe.

W końcu czy tak ulubione i będące w modzie wyjątki z dramatów muzycznych R. Wagnera można zaliczyć do muzyki religijnej, godnej wykonania w czasie nabożeństwa katolickiego? Sądzę, że nie, sądzę, że sam R. Wagner, jakkolwiek ze szlachetną d u m ą wysoko cenił swoje dzieła, których wartość uznał zresztą cały świat muzyczny, jakkolwiek uważają go wszyscy za genialnego kompozytora, nie zgodziłby się na to. wszak znanem jest jego zdanie o muzyce kościelnej, zwłaszcza o chorale Gregorjańskim i o dziełach Palestryny: „G ł o s l u d z k i[14], (mówi ten wielki muzyk a zarazem wielki człowiek) — **oddający bezpośrednio tekst święty, nie zaś instrumentalna ozdoba, a tem mniej owe, często trywialne figury muzyczne, jakie się teraz słyszy w muzyce kościelnej, powinna mieć w kościele bezpośrednie pierwszeństwo; a jeżeli muzyka kościelna chce dojść do pierwotnej czystości, powinna ograniczać się tylko na muzyce wokalnej.** (R. Wagner's Gesammelte Schriften II, pag. 337.) Tą swoją opinją, żądającą od muzyki kościelnej, by się znowu stała w zupełności tylko muzyką wokalną, poszedł może R. Wagner za daleko; w każdym jednak razie wyświadczył znakomitą przysługę śpiewowi chóralnemu i w ogóle kościelnemu, pozostawiając salom koncertowym i teatralnym, co jest w muzyce teatralnego, a kościołom, zwłaszcza kościołom katolickim, co jest w niej kościelnego. Znanem jest także jego oświadczenie: **„gdyby kapłani kościoła katolickiego dobrze znali i rozumieli chorał Gregorjariski, jego historję i ducha i gdyby zasmakowali w dziełach Palestryny i współczesnych jemu mistrzów, nigdyby na inną muzykę i śpiew w kościołach swoich nie pozwolili. “**

W końcu dla poparcia tych zapatrywań przytoczyć warto zdanie genialnego mistrza L. Beethovena: **„Moją muzyką kościelną jest muzyka wokalna i dlatego tak bardzo cenię Palestrynę — choć twierdzę, że byłoby nonsensem naśladować go, nie mając jego ducha i religijnego namaszczenia; ten właśnie styl wokalnej muzyki, zwany à capella, uważam za jedynie prawdziwy styl kościelny”.** Tym samym duchem był ożywiony F. Mendelssohn, znany ze swoich wspaniałych oratorjów i dzieł organowych: **„Nigdybym się nie odważył** - oświadczył pewnego razu — **w kościele wykonywać dzieł instrumentalnych, bo je w przeciwieństwie do wspaniałych włoskich starych dzieł wokalnych, uważam za modernistyczny spektakl, niegodny kościoła i nabożeństwa”.** — (C. d.n.)

PROF. DR. JÓZEF REISS.

IX. symfonia Beethovena

Późną jesienią 1823 r. pracował Beethoven nad ostatnią częścią IX. .symfonji'. Arcydzieło to jest końcowem ogniwem w cyklu jego symfonij, a zarazem epilogiem jego twórczości. Wykonanie IX. symfonji przedstawia wielką trudność ze względu na finał, przeznaczony na chór, w którym Beethoven traktuje głos ludzki na sposób instrumentalny, nie licząc się zupełnie z wymogami wokalnej techniki.

W czem tkwi tajemna siła IX. symionji? Dlaczego jest ona zawsze jeszcze wyjątkowem dziełem wśród innych kompozycvj Beethovena? Dlaczego wywiera taki dziwny czar?

Chcąc na to pytanie odpowiedzieć, należy: najpierw rozpatrzeć formalną budowę IX. symfonji, poznać jej materja! tematyczny, jej różnice z poprzedniemi symfonjami w architekturze muzycznej, a wtedy dopiero zyska się realną podstawę do wysunięcia ogólnych uwag o charakterze tej muzyki, o pobudkach, które wpłynęły na ostateczną krystalizację formy, nakoniec o ideowej koncepcji, którą streszcza IX. symfonja.

Omawianie muzyki wogóle natrafia na nieprzezwyciężone trudności: Trzeba mówić o d ź w i ę k u muzycznym; gdy tymczasem żadne s ł o w o nie zdoła wyrazić tego, co stanowi istotę dźwięku; czyli nie można dźwięku transponować na słowo.

Z konieczności więc trzeba, posłużyć się innym środkiem: obrazowaniem. Większość słuchaczów uprzystępnia sobie muzykę zapomocą obrazów. Muzyka bowiem posiada tę własność, że w duszy słuchacza budzi w i z j e. t. j. skojarzenia obrazowe.

Wyzyskam tę właściwość muzyki i omawiając IX. symfonję, będę mówił o poszczególnych jej ustępach, jako o obrazach: przypuszczam, że będzie to korzystne także i dla tych czytelników, którzy nie mają odpowiedniego przygotowania teoretycznego

Traktujemy więc IX. symfonję jako poemat muzyczny, złożony z czterech obrazów. Pierwsze cztery ustępy są wyłącznie instrumentalne, czysto symfoniczne jak zawsze ustępy symfonji. Ostatni ustęp jest jakby kantatą na chór i głosy solowe na tle orkiestry.

Formalna różnica między IX, symfonją a poprzedniemi symfonjami tylko na tem polega.

Czy ta zewnętrzna odrębność w budowie IX. symfonji starczyłaby na to, by jej zapewnić tak wyjątkowe stanowisko w rzędzie dzieł Beethovenowskich ? — chyba nie !

A więc poza tem muszą w niej być jeszcze inne pierwiastki, które nadały jej owo niezwykłe znaczenie i postawiły ją jako najpotężniejsze, najbardziej natchnione "dzieło w muzyce symfonicznej wogóle.

Pierwsza część symfonji — to *Allegro* D-moll. Konstrukcja jego ściśle sonatowa: a zatem występują dwa t e m a t y , różniące się charakterem:

1) energiczny, zagrany unisono przez całą orkiestrę w głównej tonacji;

2) spokojny o charakterze lirycznym (B-dur). Beethoven nie stawia ich odrazu na czele symfonji, lecz poprzedza je tajemniczym, niespokojnym motywem o nieokreślonych konturach:

Jestto jakby obraz mroku, chaosu; puste kwinty, rozsiewają nastrój pustki beznadziejnej, przygnębienia czy rozpaczy.

I oto z tego mroku życia wydobywa się krzyk bólu i krzyk buntu — to właśnie ów unisonowy temat D-moll.

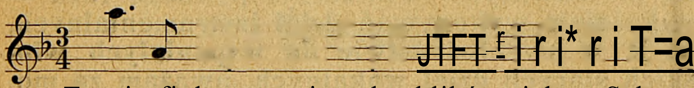


Temat drugi B-dur jest jakby obrazem kojącej nadziei.



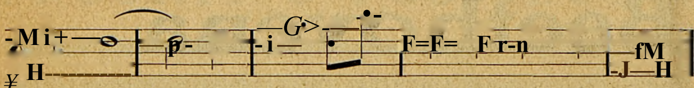
Te trzy motywy stanowią materjał tematyczny pierwszego Allegra; cały ten ustęp jest obrazem tragicznej walki.

Drugi ustęp — to *Scherzo,* znowu w tonacji D-moll. Szyderczy ton — zawrotny rytm — ponury nastrój demonicznej grozy wionie z dźwięków Scherza.



To nie figlarny taniec chochlików, jak w Scherzach innych symfonij lub sonat, ale obłędny taniec zaklętych duchów, które w szalonym wirze zataczają kręgi nad nieszczęśliwą ofiarą — by następnie zniknąć w popłochu.

Nastrój wypogadza się: rozbrzmiewa ustęp o sielankowym spokoju'; wionie ku nam czar pastoralnej symfonji: to *Trio* Scherza w D-dur.

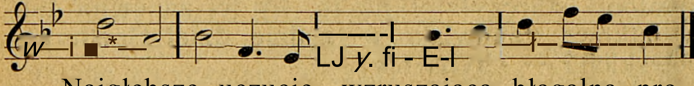


Jestto jakby refleks wrażeń, które czerpał Beethoven z obcowania z przyrodą. Tu znajdował zawsze ukojenie, tu była jego ucieczka przed demonami życia; na łonie ukochanej przyrody zapominał o swej walce życiowej, o ciosach losu i gnębiących go troskach. Trio Scherza odzwierciedla ten stosunek Beethovena do uwielbianej przez niego przyrody.

Adagio Beethovenowskie — jest zawsze szczytem natchnienia. Jestto zarazem najbardziej typowy wyraz duszy Beethovenowskiej.

Nikt przed Beethovenem, nikt po nim nie zdołał w muzycę wzbić się na takie wyżyny mistyki i religijnej kontemplacji, jak on w swoich Adagiach.

Adagio IX. symfonji jest bezsprzecznie najwznioślejszą modlitwą jaką kiedykolwiek wyśpiewało serce, natchnione religijną ekstazą.



Najgłębsze uczucie, wzruszająca błagalna prośba, — wszystkie tęsknoty, wezbrane w duszy Beethovena i łzy stłumione — dobywają się z muzyki tego adagia.

Silnym dysonansem rozpoczyna się f i n a ł stanowiący obraz czwarty; w zawrotnem tempie Pre*sta* przewalają się jak lawina zdyszane rytmy wśród zgrzytliwych akcentów bólu. I nagle znika ten potok wezbranej namiętności, a odzywa się spokojna i dostojna melodja *recitatioa.*

Nie poraź pierwszy wprowadza Beethoven recitativo do kompozycji czysto instrumentalnej: występuje w sonacie fortp. D-moll op. 31, występuje w ostatnim kwartecie A-moll op. 132. Recitativo jest jednak formą muzyki dramatycznej; w operze gdy milknie arja, odzywa się recitativo, śpiewna deklamacja słowa.

Cóż więc za znaczenie może mieć i jaką rolę może spełnić dramatyczne recitativo w sonacie lub symfonji? Oto Beethoven posługuje się tym środkiem w momentach, gdy patos jego muzyki sięgnie kulminacyjnego punktu, gdy sama melodja staje się słabym środkiem uczuciowego wyrazu, gdy uczucie wyładowuje się z bezpośrednią żywiołową siłą — gdy muzyka przestaje śpiewać, a nieokreślony dźwięk przeobraża się w konkretny wyraz, jakby chciał przemówić zrozumiałem, plastycznem słowem. I tak jest właśnie w IX. symfonji. Niebawem dowiadujemy się, co ów recitatiw kontrabasów znaczy.

Po dźwiękach recitativa rozbrzmiewa motyw pierwszego *Allegra,* jakby wspomnienie przebytych cierpień; potem znowu odbywa się recitativo, a po niem motyw *Scherza* jako wyraz oszołomienia, w którem człowiek chce zapomnieć o walce życia.

Ponownie — poraź trzeci już — wraca recitativo, a po niem zjawia się motyw *adagia* — modlitwy-

Czwarty raz odzywa się recitatiyo: słyszymy dźwięki, które są zapowiedzią pieśni finału.

Lecz nie odrazu rozbrzmiewa hymn końcowy. Jakby z trudem przedzierały się przez gęstą oponę czy przez zaporę, zjawiają się dźwięki finału na chwilę, jakby zaledwo na krótką metę zamigotała nadzieja pogody.

Bo oto znów dobywa się jaskrawy dysonans, przeraźliwy krzyk bólu czy tragizmu i rozpaczy.

Dojrzewa wobec nas jakiś tajemniczy proces, toczy się walka między złowrogą potęgą przeznaczenia a między pragnieniem radości, Wkońcu następuje wyzwolenie z tej długiej, bolesnej walki.

Orkiestra milknie i nagle w chwili, gdy nikt nie przypuszcza, że nastąpi taki zwrot, odzywa się głos ludzki: baryton śpiewa bez wszelkiego akompanjamentu melodje recitativa ze słowami:

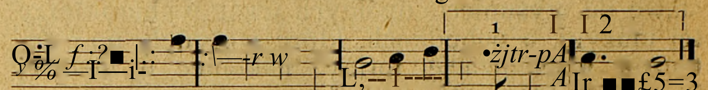
„O, Freunde! nicht diese Tönę, sondern lasst uns angenehmere ansiimmen und freudenuollere !„

(„O przyjaciele, nie takie tony! lecz zanućmy pieśń milszą i radośniejszą!")

Są to własne słowa Beethovena.

Na to wezwanie rozbrzmiewa chór głosów ludzkich: następuje finał wokalny, oda do słów Schillera.

„Freude schóner Gótterfunken
Tochter aus Elysium
Wir betreten feuertrunken.
Himmlische Dein Heiligtum".



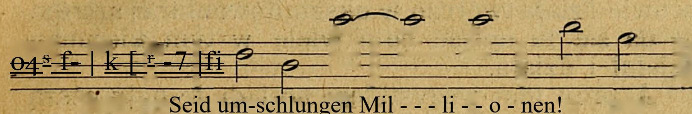
Symfonja przeobraża się w hymn, w kantatę, a raczej w radosny dytyramb, opiewający szczęście ludzkości.

Feuertrunken! upojenie wszechmiłości! Wzlot ponad powszedniość, ekstaza najwyższego natchnienia — oto nastrój, jaki wionie z muzyki finału. Temat ody niezmiernie prosty, ludowy utrzymany w samych ćwierciach, w równych wartościach nut. Uczynił to Beethoven celowo: miała to być mu-

zyka całego społeczeństwa, przystępna dla każdego, hymn ludzkości, a więc o tak popularnej melodji, jaką muszą posiadać wszystkie hymny ludowe. Niewątpliwie wpłynęła na koncepcję tej melodji hymnu radości w IX. symfonji — melodja rewolucyjnej „Marsyljanki", lub też może wpłynął ulubiony kompozytor Beethovena, francuz Oretrg> w którego operach występują takie właśnie melodje o rytmach energicznych, marsowych, zbliżone nawet motywami do ody Beethovenowskiej.

Kontrastem tej ludowej melodji jest druga melodja, opiewająca zbratanie ludzkości do słów:

„Seid umschlungen Millionen
Alle Menschen werden Briider!"



W dalszym toku muzyki łączą się ze sobą obydwa tematy, prowadzone jako fuga podwójna.

Technika kontrapunktyczna, charakterystyczna dla ostatniej epoki twórczości Beethovena,' tutaj znajduje swoje uzasadnienie psychologiczne; staje się ona wyrazem owego pojednania i zbratania ludzkości, staje się wykładnikiem kosmicznej potęgi : Ludzkość wyciąga ramiona i w upojeniu szczęścia, łączy się w bratniej miłości. Nad życiem człowieka roztacza się płomienna auerola radości!!!

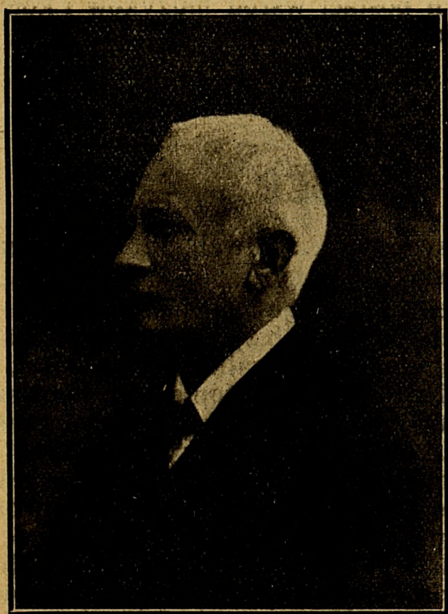
Przeprowadzona analiza formalnej budowy, nie dała jeszcze odpowiedzi na pytanie, w czem tkwi wyjątkowe znaczenie IX- symfonji i w czem jej tajemniczy urok.

Do rozwiązania tej zagadki zbliży nas inny moment, a mianowicie: psychiczne i ideowe pobudki, z których powstała IX. symfonja.

(C, d, w,)

Mieczysław Sołtys

Prawa moralności są również prawami sztuki, powiada R. Schumann. Jest to słuszne żądanie zgodności między życiem, a dziełem artysty; niejako kategoryczne prawo, że za dziełem stać musi człowiek. Z tym probierzem w ręku możnaby przejść historję muzyki i stwierdzić jego bezwzględną ważność. Pozwolę sobie wykazać na jednym z najwybitniejszych kompozytorów polskich, że wartość muzyczna i ludzka, stopiona w całość — stanowi wielkość.



Mieczysław Soltys.

Mieczysław Tadeusz Sołtys urodził się 7 lutego 1863 we Lwowie, gdzie również ukończył gimnazjum i studja uniwersyteckie, kształcąc się w międzyczasie muzycznie u ucznia Chopina, Karola Mikulego (fortepjan, harmonja i kontrapunkt). Po ukończeniu studjów uniwersyteckich wyjeżdża do Wiednia, gdzie pogłębia swe wykształcenie muzyczne u Fr. Krenna i Roberta Hirschfelda. W tym celu przebywa również dwukrotnie przez dłuższy czas w Paryżu w szkole organowej u mistrzów Eugène Gigoufa i Camille Saint-Saëns'a. W roku 1891 zostaje profesorem, a w roku 1899 dyrektorem Konserwatorjum Polskiego Towarzystwa Muzycznego (wówczas jeszcze galicyjskiego) we Lwowie, a więc kierownikiem największej polskiej uczelni muzycznej. I na tem stanowisku stoi po dzień dzisiejszy.

Dzieło jego przedstawia się następująco: Scherzo na fortepjan i Andante varié na tercet skrzypcowy wyszły nakładem Hamette'a w Paryżu. Deux morceaux: polonez i gawot na fortepjan nakładem Zadurowicza we Lwowie; Ecce sacerdos na chór męski i organy; Pierwiosnek na chór żeński, głosy solowe i fortepjan, Romanca i La Brisse na fortepjan u Gubrynowicza we Lwowie. Następnie koncert fortepjanowy z akompanjamentem orkiestry i kantata „Do radości" na chór mieszany, głosy solowe i wielką orkiestrę.

Ze zbioru „Trzy pieśni" na głos z akomp. fortepjanu (nakład Gubrynowicza, Lwów) jedna p. t. „Maggiolata" należy do najbardziej ulubionych pieśni na sali koncertowej. „Sielanki" na chór mieszany i wielką orkiestrę otrzymały pierwszą nagrodę na konkursie Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.

Trzy-aktowa opera komiczna „Panie Kochanku" jest dowodem nadzwyczajnego autokrytycyzmu; gotową już partyturę niszczy kompozytor, paląc ją i komponuje na nowo. A w drugiem tem brzmieniu osiąga ona niebywały sukces we Lwowie. Jest to najlepsza polska opera komiczna, a jej finale są arcydziełami literatury operowej wogóle. W mniej więcej tym samym czasie powstaje druga opera w trzech aktach p. t. „Rzeczpospolita Babińska".

Następne dzieło jest to oratorjum „Śluby Jana Kazimierza" na chór, głosy solowe i wielką orkiestrę. Treść tego dzieła dotyczy inwazji szwedzkiej w roku 1655, kiedy to po zwycięskiej obronie Częstochowy, Jan Kazimierz Naród i siebie oddaje w opiekę Matce Boskiej. Słowami nie da się opi-

sać monumentalna prostota, jaką tchnie muzyka tego oratorjum. Zostało ono też wielokrotnie wykonane, wywierając za każdym razem głębokie i trwałe wrażenie. Wyciąg fortepjanowy drugiej i trzeciej części ukazał się niedawno w druku, umożliwiając bliższe zaznajomienie się. Drukowane są też głosy całego dzieła. Również z wielkiem powodzeniem odegrane zostało kilkakrotnie drugie oratorjum p. t. „Królowa Korony Polskiej11, napisane do słów Łucjana Rydla.

Z dzieł czysto orkiestrowych wymienić należy przedewszystkiem symfonje: b-mol i D-dur; o tej drugiej, poniekąd progtamowej, wielki kompozytor francuski Vincent dTndy, dyrektor scholae cantorum w Paryżu, wyraził się z zachwytem, podnosząc inwencję i ekspresję tematów jakoteż wysoko wartościowy sposób ich artystycznego użycia.

Do dzieł scenicznych należy jeszcze „Jezioro Dusza11. Jest to legenda dramatyczna; jej libretto, które napisał Brzozowski w jednym akcie, zmienia kompozytor, rozszerzając je na dwa akty i pogłębiając je symbolicznie, przez ujęcie uniwersalnej legendy walki Dobrego ze Złem. Następnie „Opowieść Kresowa11, jest to udramatyzowana opowieść w]ednym akcie według „Marji11 Malczewskiego. A wreszcie przekomponowany cztero-aktowy dramat muzyczny według Krasińskiego: „Nieboskiej Komedji11, który jeszcze czeka wystawienia. Na wykończeniu znajduje się misterjum sceniczne w dwóch częściach o św. Franciszku z Asyżu p. t. „Ver sacrum1'.

W ograniczonych ramach tego artykułu nie można niestety wszystkich dzieł omówić, ani też więcej powiedzieć o muzyce tych utworów.

Poświęćmy jeszcze słów kilka osobistości Mieczysława Sołtysa. Główną cechą jej jest nadzwyczajna siła umysłu, temperamentu i intelektu. Najostrzejsza krytyka nie znajdzie nawet najmniejszej skazy na jego charakterze i musi uznać jego wysoki idealizm i bezwzględną bezinteresowność.

Mimo nieustannej pracy kompozytorskiej, działa jako dyrektor, nauczyciel i dyrygent ponad swoje obowiązki. Ta wielokrotna praca, to wielokrotne poświęcenie się daje obraz bogatej różnorodności jego uzdolnienia. Jego talent organizacyjny i niezmierne zdolności umożliwiają mu ciągle i wszędzie pracować, gdziekolwiek tylko zachodzi tego potrzeba. Na stanowisku dyrektora Konserwatorjum Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie działa twórczo w ukształtowaniu tej szkoły. Nie da się tu opisać co i wiele w tym kierunku zdziałał i działa.

A przy tem wszystkiem posiada tę najwyższą skromność, która się wyraża w tem, że się jej nie odczuwa. Unika wysuwania siebie na pierwszy plan. Pełen zadziwiającej głębokiej mądrości bez wszelkiej pozy, daleki od szukania popularności, ale żarazem od pustelniczości lub pogardzania ludźmi. Wszystko co czyni, czyni z umiłowaniem: kocha muzykę, kocha swą szkołę, kocha swych uczni. I w tem leży tajemnica jego zniewalającego czaru. Mimo woli nasuwająuni się słowa z wspomnianego misterjum „Ver sacrum11:

„Wolę twą przepuść przez kryształ miłości...11

Jednem słowem, jest to osobistość, przed którą nawet przeciwnicy uchylają czoła. Jest' to pod każdym względem jedna z najpiękniejszych i najjaśniejszych postaci wśród muzyków i kompozytorów polskich. Dr. J. K.

MuzyKa w dawnej Polsce

Zamiast powszechnie używanego dziś wyrazu Obcego pochodzenia — muzyka — przodkowie nasi mieli niegdyś w użyciu wyraz: gędźba, razem z pochodniem gędziec, gędziebny itp. U dawnych pisarzy często się z nimi spotykamy, np. Rysiński w przysłowiach powiada: sam sobie gędę, sam wesół będę...

W najdawniejszych kronikach znajdujemy wzmianki, że książęta i królowie nasi mieli upodobanie w muzyce i znaczne koszta na nią ponosili. Wiemy, że Zbigniew, brat Bolesława Krzywoustego, będący wesołego usposobienia, otaczał się rzeszą muzykantów i śpiewaków; że żona Kazimierza AVielkiego, Litwinka, również i Jadwiga, żona Jagiełły, słynęła z zamiłowania do muzyki; że sam Jagiełło musiał ją lubić, skoro zaziębił się, słuchając późno w noc śpiewu słowika, a Aleksander Jagiellończyk odziedziczył to samo usposobienie. Zygmunt I. mając za żonę Włoszkę, oprócz własnej utrzymywał i włoska muzykę, a rachunki, pozostałe z tamtych czasów, nawet objaśniają nas, ile na nią wydawał.

Ma się rozumieć, że muzyka ówczesna i pod względem doboru instrumentów i pod względem doskonałości swej, różniła się o wiele od współczesnej. O ile z doszłych nas źródeł możemy sądzić, składali ją: lutniści, grający na lutni, instrumencie o strunach metalowych, przy którego głosie poeci swe rymy śpiewali, którą opiewał i Jan Kochanowski.

Byli jeszcze grający na piszczałkach — może dzisiejszych fletach, lub tym podobnych instrumentach — tak zwani piszczałkowie; bębniści, grający na bębnach i trębacze. Dopiero z upowszechnieniem się w kraju muzyki włoskiej, od czasu Zygmunta III., zaznaczyć możemy i Większą rozmaitość w doborze instrumentów i większe udoskonalenie u nas w muzyce, chociaż przy dworze królewskim już za Zygmunta I., jak zaznaczyliśmy wyżej, byli wybitni muzycy, Polacy i Włosi, których nazwiska przeszły do naszych czasów. Sławnym miał być Jerzy, królewski piszczek, a nazwisko Bekwarka, lutnisty; powszechnie jest znanem.

— Nie każdy weźmie po Bekwarku lutnię — powiada Rysiński w przysłowiach, a Jan Kochanowski tak się o nim odzywa:

„By lutnia mówić umiała,
Takby nam w głos powiedziała:
Wszyscy inni w dudy grajcie,
Mnie Bekwarkowi niechajcie“.

Muzycy, jak się okazuje z dawnych pamiętników i notatek, nosili niegdyś strój, odróżniający ich od tłumu. Czytamy, iż na dworze Zygmunta Augusta na ubiór dla Sobka, mistrza na organach,

brano purpurę, adamaszek i sztutnel, wszystko zielonego koloru. Muzycy kapeli królewskiej za Zygmunta III. chodzili w falendyszu lazurowym, z sznurkami i pętlicami, w futrach lisich i błamach szlamowych, mieli kołpaki i pasy. Później w Krakowie ubierali się zwyczajnie po polsku: żupan, kontusz z rękawami zarzuconemi, pas na kontuszu i karabela przy boku. Uczniowie jednak nie mogli nosić na wierzchu pasa, ani rękawów zarzuconych, ani oręża, dopóki nie zostali przypuszczeni do grona artystów.

Za dużoby nam miejsca zajęło, gdybyśmy chcieli tu wymienić wszystkich sławniejszych muzyków i głośniejsze kapele przy dworach królów i magnatów naszych, poprzestaniemy zatem na najważniejszych.

Władysław IV, posiadał już na dworze swoim teatr i kapelę, dającą w obecności króla koncerty. Posłuchajmy, jak naiwnie ówczesnym stylem, opowiada o niej Jarzemski, budowniczy ujazdowski, opisując Warszawę w swoich pamiętnikach:

— Na „teatrum“ zamkowem syreny, pływające po morzu, ślicznie śpiewają. Raptem otwiera się drzewo, wyskakuje z niego cała w klejnotach osoba z utrefionym włosem i śpiewa jak anioł. Po włosku drgają nogami i skaczą — wszystko przy muzyce i klawicymbałach. Starszy nad muzyką, gdy da im znak, rżną w skrzypce aż się „komedja" skończy.

Z opisu tego wnioskować wolno, że już na początku XVII. wieku istniała na dworze królów polskich wielka opera włoska, nawet z baletem.

Według świadectwa znakomitej francuzki, pani Guebrint, która spełniając rolę wielkiego posła, przywiozła do Polski Marję Ludwikę, małżonkę Władysława IV., kapela śpiewaków tego króla, złożona z najlepszych głosów włoskich, uchodziła za najpierwszą w Europie i kosztowała znaczne sumy pieniędzy. Dodać należy, że obcego i na dworze francuskim rozpieszczonego ucha tej pani nie raziła zupełnie muzyka własna naszego kraju i chętnie przyznaje, że orkiestra trębaczów i Surmaczów polskich dobrze się wydaje na wolnem powietrzu. Z tego samego źródła dowiadujemy się, że pokojowa muzyka królowej składała się z klawikordów i lutni.

Polacy wogóle okazywali zawsze skłonność i usposobienie do muzyki, a przerzucając stare dziejowe źródła napotykamy sporą ilość imion różnych Polaków, grających artystycznie na tym lub innym instrumencie.

Muzycy cywilni przeciw Konkurencji orkiestr wojsk.

Związek Zaw. Muzyków złożył ostatnio wicemin. gen. Konarzewskiemu memorjał, w którym domaga się wydania orkiestrom wojskowym zakazu zarobkowania.

W memorjale swym Związek Muzyków podkreśla stałe naprężenie stosunków, datujące się już od r. 1919, między orkiestrami wojskowemi i cywilnemi, władzami wojskowemi a organizacją zawodową muzyków cywilnych, gdyż mimo wielokrotnych interwencyj tych ostatnich, władze wojskowe nie zlikwidowały dotychczas konkurencji orkiestr wojskowych. W wyniku tego w ostatnim sezonie letnim około 700 muzyków cywilnych pozostawało bez pracy, wskutek zajęcia wielu sezonowych placówek zarobkowych przez orkiestry wojskowe, będące na utrzymaniu Państwa i przez Państwo zabezpieczone. A przecież jako takie nie powinny one pozbawiać muzyków cywilnych zarobku, będącego ich głównem źródłem utrzymania.

Wreszcie Związek Muzyków zaznacza, że ostatnie rozporządzenie min. spraw wojsk., do którego muzycy przywiązywali wielką wagę, ustosunkowując się nadzwyczaj lojalnie i życzliwie, po 16 miesiącach stosowania w praktyce, nie przedstawia pozytywnej wartości dla muzyków cywilnych i zamiast łagodzić, wzmaga konkurencję orkiestr wojskowych.

W zakończeniu Związek zwraca się do gen. Konarzewskiego z prośbą o uregulowanie tej sprawy) by pierwszeństwo w obejmowaniu placówek mieli muzycy cywilni, dla których muzyka jest wyłącznym środkiem utrzymania, nie dającym stałego zabezpieczenia.

A N K I E T A

w sprawie Konkurencji orkiestr wojskowych.

Na innem miejscu donosimy naszym czytelnikom, że Związek Muzyków zwrócił się do władz wojskowych w sprawie konkurencji, jaką orkiestry wojskowe robią związkowym muzykom cywilnym.

Sprawa ta istnieje tak długo, jak długo istnieją orkiestry wojskowe i związki zawodowe muzyków cywilnych. W różnych krajach jest ona różnie rozwiązaną. Ponieważ stoimy na stanowisku, że i u nas w Polsce załatwioną ona być musi w sposób tak dla Związku Muzyków korzystny jak i dla bytu orkiestr wojskowych nie zagrażający, ogłaszamy niniejszem w tej sprawie ankietę.

Prosimy wszystkich, komu ta sprawa na sercu leży, a więc wszystkich P. T. Muzyków cywilnych i wojskowych, P. T. Kapelmistrzów, Profesorów etc., by zechcieli głos zabrać.

Każdą opinję ogłosimy, dając jej liczbę porządkową nadejścia do redakcji — po wysłuchaniu różnych zdań na końcu swoją własną w tej sprawie opinję ogłosimy.

Z góry prosimy o poważne, godne tej ważnej sprawy traktowanie kwestji.

Ankietę zamykamy z dniem 1 marca br. Odpowiedzi prosimy kierować listem opłaconym do redakcji „Muzyka Wojskowego“.

Redakcja
„Muzyka Wojskowego“.

Adam Minhejmer

(W 23 rocznicę śmierci.)

W dniu 28 stycznia br. mija 23 lata kiedy Polska, a z nią cały świat muzykalny poniósł dotkliwą stratę w osobie człowieka niezwykłej popularności, mecenasa sztuki, przyjaciela artystów i literatów ś. p. Adama Minhejmera, jubilata, zmarłego w 74-tym roku życia.

Adam Minhejmer pisał dzieła o nastroju religijnym i liryki, owiane tchnieniem romantyzmu, ballady na chór, sola i głębokie w treści dzieła orkiestrowe. Kompozytor dramatyczny był jednocześnie epikiem, a obok opery ma w swym dorobku melodramy do sztuk dramatycznych. Ta rozliczna twórczość, której wykaz - zamieszczamy poniżej, wskazuje tę postać tęgą jako wyobraziciela pracy i natchnienia, wiedzy i szczerej inspiracji, która należy bezwarunkowo do dorobku narodowego, szczycącego się temiż zdobyczami zasłużonego muzyka. '

Adam Minhejmer urodził się w Warszawie dnia 23 grudnia 1820 roku z rodziców zamożnych przemysłowców. Już jako siedmioletnie dziecko, uczeń Niedzielskiego i Horndziela, popisywał się grą na skrzypcach. Jednocześnie uprawiał grę fortepjanową, w której kształcił się u pani Vancelov i Tausiga. Jako uczeń gimnazjum pozostawił po sobie wspomnienie dobrego dyrygenta organizowanych przez siebie koncertów uczniowskich. Po ukończeniu szkół średnich studjuje harmonję u Augusta Freyera, uczy się kompozycji, organizuje muzykę chóralną w kościele Karmelitów, wykonuje nad grobem Zbawiciela dzieło Palestryny, słynne „Miserere[11] Allegriego, „Stabat Mater“ Pergolesego, Motety Bacha, wystawia w Warszawie szereg oratorjów, że wymienimy: „Stworzenie świata", dwie części z „Cztery pory roku" Haydna, „Proroka" Meyerbeera, Hańdla, Mozarta i inne arcydzieła mistrzów, nieznane dotąd szerszemu ogółowi. Młody muzyk osięga w roku 1858 siłami amatorskiemi rezultaty, które nie uchwyciła dłoń doświadczonych kierowników trwałych instytucji artystycznych, zapał młodzieńca stwarzał środki,, wlewał w wykonawców zamiłowanie i dawał w rezultacie produkcje, budzące zadowolenie słuchaczy.

Mając lat 20 zasiada przy pulpicie jako pierwszy skrzypek w orkiestrze opery warszawskiej, w rok później podróżuje po Niemczech, Belgji, Francji, zawiązując liczne stosunki z pierwszymi powagami muzycznemi, w Berlinie zaś studjuje kompozycję i instrumentację u Marksa. Powróciwszy do Warszawy, obejmuje ponownie pierwsze skrzypce w orkiestrze. Epoka, którą rozpoczął 23-ci rok jego życia, jest epoką śmiałej, płodnej i wartościowej twórczości. W tym czasie zabiera się do komponowania „Ottona Łucznika", opery dramatycznej do libretta Jana Chęcińskiego.

Opera ta najpracowiciej opracowana, obfitująca w ustępy nadzwyczaj melodyjne, zaledwie w lat dziesięć po napisaniu doczekała się wystawienia scenicznego. Znakomity tenorzysta Dobrski, niechętnie brał do ręki przedłożoną sobie partyturę opery nieznanego mu ze scenicznych dzieł kompozytora. Wreszcie nastąpiła chwila przełamania pierwszych lodów. Pewnego poranku Adam Minhejmer odegrał artyście (Dobrski) wstęp, (uwertura po dziś dzień mile słuchana na koncertach) potem ustęp zbiorowy, wreszcie arję Ottona.

Obojętność śpiewaka pierzchała zwolna, aż nagle rzecze do autora: Ależ, to piękne! Proszę przysłać mi partyturę — wystudjuję ją; jaknajprędzej.

Dnia 8 grudnia 1864 r. ujrzał „Otton Łucznik" światło kinkietów, zyskując uznanie dla autora, Z ustąpieniem Dobrskiego zaprzestano wystawiać „Łucznika". Druga opera „Stradjota", skreślona do słów Jasińskiego, była wystawioną 12 grudnia 1876 r. staraniem Cezarego Trombiniego. Rzecz zyskała większe od poprzedniej powodzenie. W tym samym czasie napisał Minhejmer wiele pięknych rzeczy, słowem, był to człowiek niestrudzony.

Minhejmer nie zaprzestał studjów i nabytą wiedzą począł czynić obserwacje psychologiczne: kompozytor zrozumiał, że dawna metoda operowa musi ustąpić miejsca dramatowi lirycznemu, uwzlędniając zaniedbane pierwiastki duszy ludzkiej. Kompozytor studjował nowe prądy; jeździł do Mekki operowej, do Bayreuthu, do Włoch, obcował z Verdim, w Paryżu zaprzyjaźnił się z Delibet'em i Massene'tem i ten powiew nowych prądów odbił się na kompozytorze „Mazepy",, która jest operą *moderne,* i którą przy zachowaniu indywidualności twórczej przeniknął duch nowoczesnego tworzenia. Zanim cenne dzieło doczekało się wystawienia w Warszawie, autor wykończył inną operę. Jest nią zupełnie już modernistyczne dzieło, kreślone pod natchnieniem nowowłoskich prądów p. t. „Mściciel[1*1] (Vendicatore) w dwóch aktach, przedzielone intermezem symfonicznem. Autorem libretta włoskiego jest Wł. Miller, na język polski przełożył je p. M. Radziszewski.

Dość spojrzeć na wykaz kompozycyj różnolitych Minhejmera, aby zyskać dlań cześć szczerą, i głęboką. Każde z tych dzieł miało chwile wielkiego powodzenia, każde odznaczało się mistrzowstwem formy. Do obecnej doby należą pieśni chórowe, nagrodzone na konkursach w Brukseli, Lwowie i Warszawie: popularny „Dzban", polonez „W starym dworze", „Powitanie słońca", „Polonez weselny", „Flisaki" (krakowiak), „Mostek" (mazur), „Pobudka na łowy", „Do Wisły", „Na łódź" (pieśń wioślarzy) — efektowna w instrumentacji uwertura „Dźwięki tajemnicze", prześliczna „Mazurka gracieuse" na skrzypce i fortepjan i t. p., nie licząc szeregu pieśni i utworów fortepjanowych.

Na Minhejmerze ziściło się przysłowie „o proroku we własnym kraju". Otóż autor „Łucznika", „Stradjoty". „Mazepy" napisał „Mszę", którą przedstawił na konkursie Tow. Muzycznego w Warszawie. Msza nie zyskała uznania, a jednak wykonana później w katedrze św. Jana podobała się ogólnie, a w jednym z byłych sędziów wzbudziła zachwyt niezmierny. W r. 1892 ogłasza Stowarzyszenie muzyczne belgijskie „Carillon" konkurs międzynarodowy na różne działy kompozycji. Na tenże konkurs posyła Minhejmer aż 5 kompozycyj pod różnemi godłami, a mianowicie: 1) Mszę powyższą. 2) De profundis, 3) Uwerturę orkiestrową, 4) Suitę na orkiestrę, 5) Nokturn na waltornię lub wiolonczelę.

Po rozstrzygnięciu konkursu (w r. 1893) przyznano p. Minhejmerowi za 5 powyższych kompo-zYcyj 5 pierwszych nagród, z których jedną ze szczególnem odznaczeniem. Msza uzyskała złoty medal. Czyż to nie tryumf dla naszego kompozytora, który pobił sto i kilkudziesięciu kompozytorów z całego świata ? Dowód to wymowny niezwykłej wartości utworów, o czem musieliśmy się dopiero od obcych dowiedzieć; i tu się sprawdziło nasze przysłowie: — Obce chwalimy, swrngo nie znamy! Adam Minhejmer służył teatrowi warszawskiemu bez przerwy — pół wieku. Do roku 1864 był skrzypkiem opery, od r. 1864 do 1872 dyrektorem orkiestry baletowej, po śmierci nieśmiertelnego twórcy „Halki" Stanisława Moniuszki (z którym żył w zażyłych stosunkach i wielkiej przyjaźni) obejmuje dyrekcję opery polskiej i dyryguje do r. 1891 operami zagranicznemu, przez lat kilka dźwigając samodzielnie całkowicie ich ciężar. On to wystawił na scenie warszawskiej „Lohengrina", „Carmen" i „Nanon", — on urządzał z orkiestrą wielki szereg koncertów historycznych, on, wprowadziwszy koncerty symfoniczne, wywalczył zamiłowanie do nich, on wystawiał arcydzieła Moniuszkowskie („Widma", Sonety krymskie") na estradzie i scenie.

W r. 1870 widzimy Minhejmera w pierwszym komitecie przy założeniu Towarzystwa Muzycznego, gdzie pracował z zaparciem siebie ćwierć wieku, po upływie którego widzimy go znowu zasiadającego w komitecie jubileuszowym (Tow. MuzycznJ w r. 1896 równocześnie jako senjora kompozytorów polskich, dyrektora szkoły muzycznej — oraz instytutu Maryjskiego, widzimy go w Sekcji Imienia Moniuszki, — w Sekcji muzyki kościelnej, słowem, nie brakło go nigdzie, gdzie chodziło o muzykę polską.

W dniu 1 maja r. 1900 pozwolił mu Bóg ujrzeć swe dzieło „Mazepa" na scenie warszawskiej. W październiku 1902 roku wystawiono „Mazepę" z wielką okazałością i powodzeniem w Turynie.

Dziwnym zbiegiem okoliczności złożyło się: w dniu 1 maja 1850 r. zasiadł Minhejmer w orkiestrze opery, dnia 1 maja 1900 r. ta sama orkiestra odegrała fanfarę na cześć jubilata, święcąc złote gody z muzyką polską. Były to dni tryumfu po latach mozolnej, mrówczej pracy. Nietylko w Warszawie, Krakowie, Lwowie, lecz w całym świecie muzykalnym oddawano mu cześć należną przez wystawianie wyłącznie jego dzieł.

Oto kompozycje Minhejmera:

I. Religijne i uroczyste.

„Hymn do oddalenia cholery", na bas solo, chór i organy op. 1.
„Boga Rodzica", hymn polski z X wieku na chór i fortep.: op. 7, przełożony następnie na orkiestrę z inicjatywy Moniuszki.
„Hymn do Boga", na sopran z organem op. 3 lub kwartet smyczkowy.
„Salve Regina", na 4 gł. męskie z org. lub z 4 trąbami.
„Modlitwa" (O Panie, Panie), pamięci Chopina poświęcona, na solo, chór i organy.
„Modlitwa", na głos solowy z fortepjanem.
„Marsz żałobny", pamięci Matki poświęcony, op .8 na orkiestrę metal, i chór.
„Marsz żałobny" z tematów „Halki" na pogrzeb St. Moniuszki, napisany na chór i orkiestrę metalową.
„Przybądź do nas Duchu święty",. chorał z organ.
„Msza solenna", chór i orkiestra (nagrodzona złotym medalem).
„Hymn do mistrzów sztuki", na chór i orkiestrę. Chór z prologu na otwarcie teatru w Warszawie.
„Powitanie słońca", na solo, chór i orkiestrę.
„Polonez weselny", na solo, chór i orkiestrę.
„Kantata", na solo, chór żeński i fortep. dla pani Sł.
„Świtezianka", Moniuszki, ułożona na solo, chór i orkiestrę.
„Pomnik Mickiewicza" (kantata), na solo tenor, chór męski i orkiestrę.
„Polonez", chór niedzielny i modlitwa z „Halki", układ na same instrumenta dęte.

II. Dramatyczne i orkiestrowe.

„Otton Łucznik", wielka opera w 5 aktach, sł. Chęcińskiego.
„Stradjota", opera w 4 aktach, sł. Jasińskiego.
„Mazepa", opera w 4 aktńch, sł. Radziszewskiego.
„Mściciel", opera w 2 aktach, sł. Millera — tłomaczył Radziszewski.
„Biedny Jakób", melodramat (przedstawiony w r. 1854).
„Kobiety z kamienia", dramat.
„Hans Mathis", dramat, ostatnia kompozycja niedokończona Moniuszki, do której brakujące uzupełnienia: parę numerów na żądanie rodziny kompozytora dorobione (wystawiony w r. 1873).
„Ostatnia walka", baryton solo i orkiestra.
„Pieśń pochodu Litwinów", na bas solo, chór męski i orkiestrę.
„De profundis", chór z orkiestrą.
„Figle szatana", balet w 6 obrazach (do spółki z Moniuszką).
„Wiele numerów" do różnych baletów.
„Uwertura dramatyczna" c-moll.
Uwertura do „Jerozolimy wyzwolonej" Tassa.
„Uwertura" D-dur.
„Polonez", na wielką orkiestrę.
„Mistrz Twardowski", legenda na orkiestrę oraz przekład na 4 ręce.
„Dźwięki tajemnicze", na orkiestrę (premiow.).
„Polonez elegijny", „Nokturn", „Romans".
„Pieśń bez słów", akompanjament orkiestrowy do koncertu Chopina.
Układy na orkiestrę fantazji z „Hrabiny", „Verbum", „Strasznego dworu", „Mazepy".
Wielka muzyka tragiczno-komiczno-humorystyczna, dla Kostrzewskiego (Życie człowieka w muzyce).

III. Wokalne.

„Flisaki", na bas solo, chór męski i fortepjan.
„Mostek", chór męski.
„Na łódź", 4 głosy męskie.
„Dzban", premiowany, 4 głosy męskie.
„Orgja karnawałowa", chór i orkiestra.
„Pieśń przy kielichu", solo i chór męski.
„Wisełka", chór męski.
„Góral", solo i chór.
„Dźwięki tajemnicze", 4 głosy męskie.
„Dobra noc", bas solo, waltornia, wiolonczela i fortepjan.
„Dzień dobry", bas solo, wiolonczela i fortepjan.
Pieśń z „Marji", Malczewskiego, solo i chór z orkiestrą, „Skarga dziewczęcia", solo z fortep., „Wspomnienie", „Przypomnienie", „Kwiat pamięci", „Już się nie powróci", „Pożegnanie",

„Czarny krzyżyk", „Jej usteczka", solo z orkiestrą, „Wieczór i ranek", „Moja kochana", „Bławatek", „Mazurek", 12 pieśni z fortepjanem.

IV. Na fortepjan.

Polonez elegijny, Nokturn, Romans, Pieśń bez słów, Fuga 3 głosowa, Transkrypcja koncert, Furlona z opery „Stradjota", Marsz na 4 ręce, Fugi — ronda. Tańce.

Na skrzypce i fortepjan: „Barkarolla", „Ballada", „Mazurka gracieuse" i wiele innych utworów.

T. K. Bartkiewicz.

Brodnica, 2. **I.** 1927 r.

List otwarty

do Pana Kapitana Bogusława Sidorowicza, Referenta Muzycznego M. S. WojsK.

Szanowny Panie Kapitanie!

Niech mi wolno będzie zabrać głos w odpowiedzi na słowa, zwrócone przez Ciebie do kapelmistrzów wojskowych w Nr. 10 „Muz. Wojsk." Jakkolwiek nie upoważniony przez kolegów, odpowiadam tu w przekonaniu, że wyrażę myśl i uczucia jakiemi tętni dziś serce każdego z nas.

Zakazowi zjazdu podporządkowaliśmy się bezapelacyjnie, jak na żołnierzy przystało. Zaznaczę wszakże, że sam projekt zjazdu wzbudził w nas nadzieję wzajemnego uściśnięcia sobie dłoni, podzielenia się wrażeniami z odbytych doświadczeń w pracy zawodowej, powitania starych kolegów z ławy szkolnej i lat chłopięcych; omówienia wspólnej doli i niedoli, nawiązania ściślejszego kontaktu ze sobą, poznania nowych współtowarzyszy i wzajemnego wsparcia się do dalszej umiłowanej pracy.

Projekt upadł. Rzeczywista tedy, że nie pora dziś na tego rodzaju sentymenty.

W doniosłym akcie przemianowania kapelmistrzów wojskowych na oficerów zawodowych, wyczuwamy wszyscy, Szanowny Panie, Twoją niestrudzoną dłoń i Twoje szlachetne serc£ oddane naszej sprawie. Podkreślę tu nawiasem, że gdyby sama weryfikacja wypadła idealnie, znalazłyby się głosy kwestjonujące jej doskonałości. Wiemy jednak wszyscy, że nie dla zaspokojenia naszych osobistych ambicji i nie przez współczucie upośledzonych, wyjednałeś nam odpowiednie usytuowanie służbowe; lecz idąc za głosem sprawiedliwości i po męsku pojętego obowiązku, dążyłeś tylko konsekwentnie do podniesienia Polskiej Orkiestry Wojskowej na możliwie najwyższy szczebel kultury, stawiając Jej głównych pracowników w odpowiednie warunki pracy.

Nie zmniejszając należnej wdzięczności wszystkim tym Panom, których wymieniłeś w N-rze 7 „Muz. Wojsk.", skromnie obchodząc milczeniem swoją ogromną pracę — podkreślam tu, że Tobie w wysokiej mierze zawdzięczamy, że przez Twe stargane nerwy, niedospane noce, stracone chwile wypoczynku na łonie rodziny i przez zaostrzenie się, być może, Twych stosunków koleżeńskich i służbowych — osiągnęliśmy dawno upragniony spokój o nasz dzień jutrzejszy, a sieroty po zmarłych w nędzy i rozpaczy kolegach, otrzymały stały kęs chleba.

Dzięki Ci! Oto jedyne, co rwie się z głębi serca, bo trudno mi dobyć stosownych słów na podziękę Ci należną. Doznasz jej przez długie lata przy każdym cichym uścisku dłoni każdego z nas Doznasz podzięki również w zrozumieniu i poparciu Twych dążeń na polu rozwoju pracy orkiestr wojskowych. A że te — pobudzające nas do intensywnej pracy — dążenia Twe są celowe i nacechowane umiłowaniem sprawy, kulturą i niestrudzeniem, świadczy fakt wielkiego postępu naszych orkiestr wojskowych, mimo niezmiernie trudnych warunków pracy lat ubiegłych; postępu, zaznaczonego wielokrotnie przez prasę polską i zagraniczną. I za to hołd w wielkiej mierze przysługuje Tobie!

Jeżeli dziś, po dokonanym czynie, świadomość dobrze spełnionego obowiązku i wynikające z niej zadowolenie moralne zakłóci Ci tajna obawa czy istotnie byliśmy godni Twej dzielnej i szlachetnej obrony przed przeciwnikami koncepcji nadania nam stopni oficerskich, to z całą stanowczością oświadczam tu, że nie zawiedziemy Cię, a mundur oficerski nie zazna najmniejszej skazy w szeregach kapelmistrzów wojskowych. Nie wątpię ani na chwilę, że wszyscy z nas, komu bliską jest idea służenia muzyce ojczystej, komu przyświeca myśl o stałem doskonaleniu polskiej orkiestry wojskowej, podzielą moje uczucia tu wyrażone i skupią się twardym murern przy Tobie, by w karnym ordynku, jak jeden mąż kroczyć oczyszczonym dziś torem ku postępowi i doskonaleniu się.

Wierząc, że będzie to siła, przed którą zamilkną wszelkie zgrzyty i gdzie nie zagnieździ się zgnilizna moralna, a będzie ona ostoją chlubnej przyszłości naszej orkiestry wojskowej, która niech kwitnie i rośnie w potęgę, a Naczelny jej Referent Kapitan Sidorowicz niech długo nam żyje!

Aleksander Dulin kpt.
kplm. 67 pp.

---

ssę WIEDZA MUZYCZNA



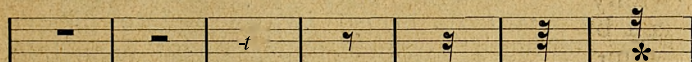
Powtórka LeKcji dziewiątej.

P. Jakie znasz wartości nut? O. Całe nuty, pół nuty, ćwierć nuty, ósemki, szesnastki, trzydziestki dwójki i sześćdziesiątki czwórki. P. Opisz ćwierćnutę! O. Ćwierć nuta składa się z kropki, zwanej główką i z prostopadłej kreski, zwanej ogonkiem lub szyjką, którą dopisuje się do kropki z lewej lub z prawej strony w górę lub w dół. P. Opisz ósemkę! O. Ósemka ma taki sam wygląd, jak ćwierćnuta z tą różnicą, że do ogonka dopisuje się chorągiewkę. P. Jakiego środka używamy, aby wyrazić dowolnie wielką wartość nuty?

O. Łączymy odpowiednią ilość nut tej samej wysokości tukiem. P. Jakie znaczenie ma kropka, stojąca z prawej strony nuty? O. Kropka ta przedłuża nutę o pół jej wartości. P. Jakie znaczenie ma druga kropka z prawej strony nuty? O. Przedłuża wartość nuty o jedną czwartą część. P. Na ile części da się podzielić każda z nut, które przedtem wymieniłeś? O. Na dwie części. P. Co powstaje przez podział jakiejś nuty na 3 części zamiast na dwie? O. Powstaje trjola. P. Jak się oznacza trjolę? O. Łączy się trzy nuty trjoli tukiem i pisze się nad niemi lub pod niemi cyfrę 3. P. Jaka trjola powstaje przez podział ćwierćnuty na trzy części? O. Trjola ósemkowa.. P. Jaką wartość ma trjola, złożona z trzech ćwierćnut? O. Wartość półnuty. P. Jak otrzymujemy kwiir tolę ? O. Przez podział jednej nuty na pięć części-

Lekcja dziesiąta.

Pauzy. Chcąc dać śpiewakowi względnie muzykowi w ciągu utworu muzycznego czas na krótki odpoczynek, wpisuje kompozytor pauzy.' Pauzy są to więc znaki muzyczne nakazujące milczenie. Pauzy odpowiadają w zupełności wartości nut. Mamy więc całe pauzy, pół pauzy, ćwierć pauzy, pauzy ósemkowe, szesnastkowe i t. d. W piśmie nutówem wyglądają one następująco:

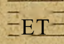


cała pauza pół pauzy ćwierć pauza $^1/_8$ Vio pauzy $^1/_{32}$ $^1/_{64}$

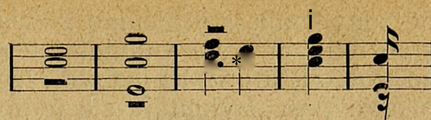
Cała pauza jest to więc, jak z powyższego widzisz krótka, gruba linja zwisająca z czwartej linji nutowej w dół. Wartością swoją odpowiada ona całej nucie. Używa się jej jednak wtedy, gdy trzeba przez jeden takt milczeć, choćby on nie zawierał % lecz $^3/_4$ lub $^3/$„ lub $^0/_8$ i t. d. oto przykład:



Całą pauzę wpisuje się też i w tym wypadku, jeżeli trzeba milczeć przez jeden takt choćby on zawierał więcej niż V, np. $^{''}I_3$ lub «/$_4$. Pół pauza jest to krótka, gruba linijka oparta o trzecią linję; co do wartości odpowiada ona pół nucie. Ćwierć pauza odpowiada co do wartości ćwierć nucie i pisze się ją tak:



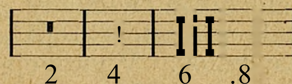
ona stoi zwykle nad drugą linją i sięga linji piątej. Pauza odpowiadająca ósemce pisze się między linją trzecią i czwartą — wygląda ona jak siekierka z krótkiem na lewo wskos idącem toporzyskiem. Pauza odpowiadająca $^1/_{16}$ wygląda zupełnie tak samo tylko posiada dwa ostrza, pauza odpowiadająca $^1/_{32}$ ma trzy a pauza odpowiadająca Ce cztery siekierki. Pauzy nie zawsze muszą zajmować w systemie linjowym wyżej podane miejsce. Mogą one być wpisane pod systemem linjowym lub nad nim — o ile ich zwykłe miejsce zapełnione jest nutami. Wtedy dla całych i pół pauz dopisuje się krótką linijkę pomocniczą, aby uwydatnić wyraźnie wartość pauzy. Całą pauzę pisze się więc pod linją pomocniczą a pół pauzę na linji pomocniczej. Przykład poniższy objaśni Ci to dokładnie.



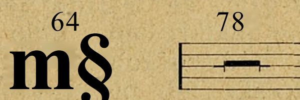
Podobnie jak nuty mogą też i pauzy być przedłużane za pomocą kropki o połowę swej wartości za pomocą podwójnej kropki o $^3/_4$ swej wartości. Tak więc



znaczy m. -f $^{ll}_{i}$ = ^3U pauzy. 1- = % + ^1U« + V$_{34}$ — $^7/_{32}$. Pauz z kropkami używa się stosunkowo rzadko — wypisuje się raczej odpowiednie pauzy. O ile ma dany głos milczeć przez czas dłuższy — przez kilka taktów używamy szczególnych znaków. Prostopadła gruba kreska między dwoma linjami oznacza pauzę, która ma wartość dwu taktów, dwie takie grube kreski mają wartość 4 taktów i t. d.



O ile instrument jakiś ma milczeć przez dłuższy czas pisze się dwie ukośne linijki lub jedną równoległą a nad nią cyfrę odpowiadającą ilości taktów:

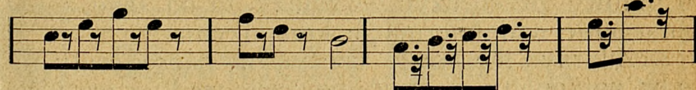


Jeżeli w utworze muzycznym kilkugłosowym równocześnie wszystkie głosy milczą spotykamy wtedy nad lub pod pauzą litery G. P. to znaczy generalna pauza = pauza ogólna.

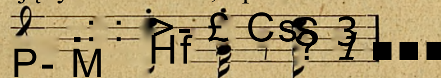
Poznałeś więc nuty i pauzy różnej wartości. Pismo muzyczne posiada jednak jeszcze szczególne znaki, za pomocą których można wartość nut zmienić. Widziałeś już zapewne w utworach muzycznych nad szeregiem nut krótkie prostopadłe przecinki lub kropki



wykonanie w tym wypadku możnaby tak określić



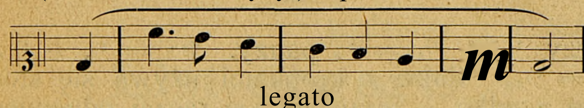
Z powyższego wynika, że nuty nad któremi znajdują się przecinki krócej się gra, niż nuty z kropkami. To się jednak nie da dokładnie określić. Możemy powiedzieć, że nuty nad któremi stoją przecinki tracą połowę swojej wartości a nuty z kropką tylko $^1/_3$ wartości. Nutom więc zaopatrzonym w przecinki lub kropki odrywa się część ich wartości. To odbieranie — urywanie nutom ich wartości nazywa się z włoska: staccato (czytaj stakkato a nie sztakkato). Jeżeli dłuższy odstęp utworu muzycznego ma być w ten sposób wykonany zamiast przecinków i kropek pisze się nad nutami słówko: staccato. Jeżeli szereg nut ma być wykonany możliwie najkrócej, pisze się słowo: staccatissimo, lub używa się pauz i znaków, oznaczających staccato, np.:



Jeżeli w przeciwieństwie do „staccato" nuty mają być wykonane możliwie najdłużej tak, że

poprzednie tony mają się niejako zlewać z następującemu, posługujemy się znakiem „legato". Jest to łuk nad nutami, które mają 'być złączone. Na instrumencie dętym wykonuje się jednym tchem, na instrumencie smyczkowym jednym pociągnięciem smyczka.

Często prócz łuku nad nutami spotyka się jeszcze słówko „legato" (wiążąc) lub „sempre legato" (zawsze stale wiążąc), np.:


legato

Używa się też określenia: molto legato lub legato assai (czytaj tak jak napisane) lub też legatissimo na oznaczenie, że wykonawca utworu musi starać się o bardzo dokładne wiązanie nut i łączenie ich ze sobą. O ile więc znak „staccato" skraca wartość nut — o tyle „legato" przedłuża nuty. Jeżeli nad nutami widzimy znak legato (łuk) a pod nim znak staccato (kropki) chodzi wtedy o t. zw. „portamento". Wykonuje się je w ten sposób, że wpradzie każda nuta jest oderwana lecz traci ze swej wartości znacznie mniej niż przy staccato, np.:



Chcąc wyrazić, że wartość jednej nuty ma być szczególnie podkreślona, albo że nawet powiększona ma być cośkolwiek — piszemy nad nutą krótką kreskę lub piszemy słówko: tenuto w skróceniu ten. (znaczy: wytrzymać) lub ben tenuto (dobrze, dokładnie wytrzymać), np.:



Jeżeli jakaś nuta ma być szczególnie długo wytrzymana, piszemy nad nią fermatę czyli koronę *s**. Nie można z całą stanowczością określić jak długo w tym wypadku należy nutę przetrzymać — czy nadać jej podwójną wartość, czy tylko 0 połowę przedłużyć — zależy to od tego, jakie znaczenie nadał fermacie kompozytor.

Zdarzyć się może często, że szereg cały tonów wykonany ma być nie ściśle według wartości nut — jedne trzeba zagrać krócej drugie dłużej trochę. Nazywa się to: tempo rubato (dosłownie: skradzione a więc tempo rubato = tempo dowolne). Pisze się więc wtedy nad odpowiedniem miejscem utworu muzycznego słówko: rubato lub senza tempo lub tem a piacere (czyt. a pjaczere) lub też niekiedy ad libitum (skr. ad lib.). Określenia te oznaczają, że dane miejsce można wykonać dowolnie. Jeżeli ta swoboda w wykonaniu odnosi się do jednego głosu w utworze muzycznym inne (towarzyszące) muszą wtedy stosować się do niego. Podkreśla się to słówkiem colla parta (kolia) w skróceniu c. p. co znaczy, że inne głosy mają iść za „główną partją" czyli za głosem głównym.

Wszystko to jednak co do tej pory powiedzieliśmy nie wystarcza do określenia tempa w jakiem utwór muzyczny ma być zagrany. Nuty bowiem 1 znaki o których mówiliśmy dotychczas podają tylko jak długo ma być wytrzymany jeden ton W stosunku do drugiego. Może więc n. p. ćwierćnuta w jednym utworze trwać sekundę, w innym półsekundy a w jeszcze innym krócej. Dlatego musi być dokładnie określona szybkość, z jaką należy dany utwór wykonać, czy powoli, czy szybko, czy bardzo wolno, czy bardzo szybko. Na określenie tempa używamy pewnych wyrażeń, które piszemy na początku utworu lub na początku części utworu. Te wyrażenia są wzięte z języka włoskiego i najważniesze z nich musisz poznać i wyuczyć się ich znaczenia. Na oznaczenie bardzo wolnego tempa używamy słów: largo, lento, adagio (adadżio) grave. Largo znaęzy dosłownie szeroko, a więc powoli-rozciągłe. Stopień powolności może być wzmocniony słówkiem assai (czytaj assa-i) lub też słowem larghissimo co znaczy bardzo szeroko. Lento znaczy powoli to samo znaczy adagio, grave znaczy ciężko poważnie. Troszeczkę szybsze tempo oznacza się słówkiem: larghetto. Podobne znaczenie ma słówko: andante (dosłownie: idąc). Prócz tych słówek używa się na określenie wolnego tempa słów: andantino (trochę szybciej niż andante) sostenuto i commodo (kommodo. Te określenia powtarzam odnoszą się do tempa Wolnego. Tempo szybsze lecz zawsze jeszcze nie zbyt szybkie określa się słowami: moderato umiarkowanie, allegretto żwawo, allegro moderato umiarkowanie żywo, allegro non troppo niezbyt żywo. Na określenie szybkiego tempa używamy słów: allegro - żywo często z dodatkiem, eon brio - z ogniem, brioso - żwawo, agitato - niespokojnie, eon fuoco - z ogniem, appassionato - namiętnie. Jeżeli jeszcze w szybszem tempie ma być zagrany utwór, pisze się: allegro assai, allegro molto lub di molto, allegro vivace (wiwacze) allegrissimo — wszystkie te określenia znaczą: bardzo żywo, bardzo żwawo. Na określenie bardzo szybkiego tempa używamy słów: vivaęissimo (wiwaczissimo) presto, presto assai, prestissimo — znaczą one możliwie szybko a więc bardzo Szybko.

Jeżeli chcemy zaznaczyć, że tempo trzeba przyśpieszyć piszemy słówko piu vivo, piu allegro, piu moto, piu mosso znaczy to: więcej (piu) żwawo, szybciej. Jeżeli tempo ma być wolniejsze od poprzedniego piszemy: riteputo, meno allegro, meno vivo, meno mosso, piu lento — mniej (meno) żywo, wolniej. Jeżeli tempo ma być stopniowo przyśpieszane używamy określeń: accelerando (atczelerando), piu stretto, stringendo (strindżendo) = przyśpieszając, nagląc. Przejście stopniowe do tempa wolniejszego oznaczamy słowami: ritardando, rallentando, rilasciando (rilaszando), calando (kalando = opóźniając, wstrzymując, ujmując. Jeżeli przejście z jednego tempa w drugie ma być nie nagłe dopisuje się do powyższych słów wyrażenie: poco a poco (poko a poko) n. p. poco a poco rallentando, poco a poco piu vivo. Jeżeli wyrażenie piu stretto stoi nad całą częścią utworu wykonuje się tę część przyśpieszając tempo coraz bardziej, aż do jej końca. Napis tempo giusto (dżusto) pozwala wykonawcy na zastosowanie takiego tempa, jakie on uważa za odpowiednie charakterowi utworu. Jeżeli po zmianie tempa w jakiejś części utworu mamy powrócić do tempa, jakie było poprzednio, piszemy: Tempo I, tempo primo, tempo di prima lub też a tempo = powrócić do tempa jakie było przed zmianą.

Repetycja leKcji dziesiątej.

1. Co to są pauzy?
2. Jakie znasz pauzy?
3. Jakie znaczenie ma kropka nad nutą?

O KalendarzyK muzyczny □

Styczeń
16-31

Dnia 16 stycznia 1728 r. w Bari urodził się Nicola Piccini. Pozostawił wiele oper (131 znanych z tytułów), kilka oratorjów, psalmów i innych kompozycyj religijnych. Piccini wprowadził do opery pewne nowości, a mianowicie: zakończenie każdego aktu opery (finale) składa się u niego z kilku scen przy bogatej zmianie temp i tonacyj, prócz tego rozszerzył formę duetu. Piccini zmarł w r, 1800.

Tegoż dnia 1891 r. w Paryżu zmarł Leon Delibes (wym. Relib’), francuski kompozytor. Pisał przeważnie komiczne opery. Najlepszem jego dziełem jest balet „Coppelia[44]. Z innych jego kompozycyj zasługuje na wzmiankę opera: ,.Lakme“. Delibes urodził się w r. 1836.

Dnia 18 stycznia 1835 r. w Wilnie urodził się Cezar Cui, uczeń Moniuszki, kompozytor rosyjski. Działalność jego kompozytorska zaznaczyła się w pieśniach (200), prócz tego napisał 9 oper, 2 scherza i 4 suity na orkiestrę, jeden kwartet (op. 45). Umarł w r. 1918.

Dnia 21 stycznia 1851 r. w Berlinie zmarł Gustaw Lortzing, kompozytor niemiecki. Pisał opery. Do najbardziej znanych należą: „Car i cieśla“, „Undine“, „Płatnerz[11] (Waffenschmied). Lortzing urodził się w r. 1801.

Dnia 22 .stycznia 1921 r. w Krakowie zmarł Władysław Żeleński, polski kompozytor. Pozostawił opery: „Konrad Wallenrod[41], „Goplana[44], „Janek[44], „Stara Baśń[44], kwartety, koncert fortepianowy, uwertury, kantaty, msze, utwory na fortepian, pieśni, chóry, podręcznik do nauki harmonji. Urodził się w r. 1837.

Dnia 23 stycznia 1885 r. we Lwowie urodził się Bolesław Wallek-Wąlewski, kompozytor i dyrygent. Pisze pieśni chóralne, i opery: „Dola[44], „Pomsta Jontkowa[44]. Żyje i dla polskiej sztuki skutecznie pracuje w Krakowie.

Tegoż dnia 1922 r. w Lipsku zmarł Artur Nikisch, słynny dyrygent. Jako kompozytor wystąpił Nikisz z fantazją orkiestralną, jedną symfonją, jedną kantatą, kwartetem smyczkowym i sonatą skrzypcową.

Dnia 24 stycznia 1883 r. w Darmstadt zmarł Fryderyk Flotow. Komponował opery. Z tych „Alessandro Stradella[41] i „Marta[44] należą do najpopularniejszych.

Dnia 25 stycznia 1821 r. w Warszawie zmarł Maciej Kamieński, pierwszy polski kompozytor oper. Jego opera „Nędza uszczęśliwiona[44] była pierwszą polską operą. Wystawioną była poraź pierwszy dnia 11 maja 1778 r. w Warszawie w teatrze narodowym. Prócz tej opery napisał pięć innych: „Zośka[44], „Tradyty załatwiona[44]. Prócz oper pisał utwory kościelne i pozostawił kantatę na uroczystość odsłonięcia pomnika Sobieskiego. Urodził się w r. 1734.

Dnia 27 stycznia 1756 r. w Salzburgu urodził się Wolfgang Amadeus Mozart, genjalny kompozytor niemiecki. Był w prawdziwem znaczeniu dzieckiem cudownem. Mając 10 lat napisał pierwsze swoje oratorjum. Z oper jego na orkiestry wojskowe jest wiele opracowanych w wyjątkach: „Don Juan[44], „Uprowadzenie z Seraju[44], „Wesele Figara[44], „Flet zaczarowany[44]. Twórczość jego obejmowała : muzykę kościelną, operę, śpiew solowy i chóralny, muzykę orkiestralną (40 symfonij), koncertową, muzykę kameralną, fortepjanową i organową. *W* jednym z numerów następnych poświęcimy twórczości Mozarta obszerny artykuł. Mozart zmarł w 35 roku życia!

Tegoż dnia 1901 r. w Medjolanie zmarł Józef Verdi, jeden z najznaczniejszych włoskich kompozytorów. Pozostawił 29 oper, z których: „Trubadur[44], „Rigoletto[44], ,,Traviata[44], „Aida[44], „Otello[44] należą do najbardziej znanych.

"**Dnia 28 stycznia 1791 r.** w Paryżu urodził się Ludwik Hérold, kompozytor francuski. Komponował przeważnie opery. Z oper jego „Zampa[44] cieszyła się znacznem powodzeniem a „Le pré aux clercs[44] w 1871 r. była wystawiona po raz tysiączny. Heróld zmarł w r. 1833.

Tegoż dnia 1904 r. w Warszawie zmarł Adam Minhejmer. Patrz dzisiejsze wspomnienie pośmiertne.

Dnia 29 stycznia 1782 r. w Caën urodził się Daniel Auber (Ober). Pisał opery. Do najpopularniejszych należą: „Fra diavolo“, „Niema z Portici[44], „Murarz i. ślusarz[4-].

Dnia 31 stycznia 1797 r. w Lichtental urodził się Franciszek Schubert, genialny pieśniarz niemiecki, twórca nowoczesnej pieśni. Zostawił 603 pieśni, prócz tego dzieła fortepjanowe, kameralne, kilka oper i dwie symfonje C-dur i h-mol — niedokończoną. Umarł w 31 roku życia!

KroniKa muzyczna

MuzyKa polska zagranicą.

I'la Łotwie odbyły się koncerty muzyki polskiej w wykonaniu śpiewaczki Stanisławy Szymanowskiej i pianisty prof. Aleksandra Wielhorskiego. — P rasa i publiczność w Rydze i Dynaburgu przyjęła naszych artystów entuzjastycznie, zaliczając koncertantów do sił pierwszorzędnych. —

Odpowiedzi RedaKcji

P. Por. Szalkowski, **Tarnopol.** Za życzenia serdecznie dziękuję, nawzajem wszystkiego najlepszego życzę.

P. Goliński, Rrężnica Jara. Dzięki za życzenia. „Muzyka Wojskowego" wysyłać będziemy jak dotychczas.

P. Pacholski, 68 p. p. Dziękuję za list. Prenumeratorzy wpisani według wykazu.

P. kpt. Tymosławski, Złoczów. Marsz „Defilada[44] Lewackiego wysłany, na razie wyszedł z druku „Śpiew Janusza[14] Konopaska i marsz Dorożyńskiego „Warszawianka[44] i jest do nabycia przez red. „Muz.. Wojsk.[44]

P. Alojzy **Słowik,** tamb.-maj. Wykaz prenumeratorów otrzymałem. Wszyscy wpisani. Cześć!

P. Sibik, 7 pp. Leg. Pieniądze nadeszły, wpisane według wskazówek zawartych w liście z 3. I. br. Sierż. Dzięgielewski. otrzymał „Muzyka[44] pod nowym adresem. Pozdrowienia!

P. Henryk Miick, N. **Sącz.** Uwagi Pańskie są słuszne i interesujące. W liście obszerna odpowiedź. Szczęść Boże w tej miłej i pożytecznej pracy!

P. Kardaszyński, 21 pp. -Prenumeratę otrzymałem. Informator wysłany. Prosimy o dalsze jednanie nam przyjaciół. Serdeczne pozdrowienia!

P. Por. Kiernowicz, Baranowicze. Za życzliwość serdeczne dzięki. Informator dla wszystkich PP. Orkiestrantów objętych spisem wysłany, prenumerata nadeszła, wpi-

sana według podanych wskazówek. Materiał przysłany zużytkuję do osobnego artykułu. Serdeczne pozdrowienia! Cześć!

P. Kisiel, 5 pp. Leg. Drugi egzemplarz Informatora wysyłamy. Dzięki za wiadomość. Cieszy nas, że premja nadeszła w dobrym stanie. Cześć!

P. Por. Walter, 10 pp. Informator stosownie do życzenia wysyłany. Dziękujemy za dotychczasowe poparcie — prosimy o dalszą pamięć. Pozdrowienia!

P. kplm. Kule. Zamówienie uskutecznione podług życzenia. Prosimy o dalszą pamięć. Cześć!

P. Bohacz. Skoczów. Serdeczne dzięki za jednanie nam przyjaciół. Wszystko będzie załatwione podług życzenia.

P. Węgrzynowski, 5 p. sap. Prenumerata kwartalna nadeszła. Poprzednie numery z r. 1926 zupełnie wyczerpane — przysłać nie możemy. Posyłam okazowy 1 egz. Informatora muzycznego, proszę go polecić.

P. Major Mackiewicz, Warszawa. Zawsze regularnie numery czasopisma wysyłamy. Jeśli nie dochodzą to **tylku** wina poczty. Prosimy donieść, które numery brakują i podać adres prywatny. Cześć!

P. Ruszel, 2 pp. Leg. Prenumerata zaliczona od 1 grudnia 1926 do końca lutego 1927 r. Cześć!

P. Kpt. Baranowski, Stanisławów. Wszystko załatwione według życzenia. Cześć!

P. Dolat, sierż. 68 pp. Wszystko wpisane według wykazu i załatwione podług życzenia. Pozdrowienia! Cześć!

P. Matloch, sierż. 4 pp. Leg. Nr. **11** wysłany w zwykł>m terminie, nie doszedł nie z naszej winy. - Nowe numery według życzenia wysyłamy.

P. Por. Tomecki, Brzeżany. Dodatkowe egzemplarze wysyłamy. Cześć!

P. L. Piotrowski, sierż. 11 pp. Wytrwałą pracą i pilnością można dawny materjał nadrobić. W marcu wyjdzie jeden tomik biblj. teoret. Szczęść Boże w pracy!

P. Wachnowicz, kapr. 10 p. a. c. Załatwione według życzenia. Cześć !

P. Kęblowski, sierż 5 p. s. p. Nowy prenumerator wpisany. Numery wysłane jak zwykle do pułku. Proszę tam zapytać. Cześć!

P. D. Ostapiowski, Touste. Numer okazowy wysłany. Czekamy na dalsze zamówienia.

P. Kpt. Wilkuszewski, Lwów. Pieniądze z podzięk.otrzymałem. Zapisane według podanych wskazówek. Cześć!

P. Turek, 2 p. s. p. Zamówienie uskutecznione podług życzenia. Prosimy o dalszą pamięć. Cześć !

P. Gajda, kapr., Tarnów. Celem naszvm pomagać w pracy i ułatwiać ją. Za miły list dziękuję. Szczęść Boże!

P. Jakubowski, ogniomistrz 17 p. a. p. Załatwione w edług życzenia. Prosimy o dalsze jednanie nam przyjaciół Serdeczne pozdrowienia! Cześć!

P. Por. Kauaś, Cieszyn. Prenumeratę z podziękowaniem otrzymałem, wpisane według podanych wskazówek. Serdecznie dziękuję za poparcie. Cześć!

P. Krysztofik, sierż. 9 pp. Leg. Nagrodę poraź drugi wysłaliśmy. Prosimy zawsze o dokładny adtes.

P. Malmurowicz, sierż. 57 pp. Za list serdecznie dziękuję. Cieszę się, że Kochanemu Panu podobał się nasz Informator. Serdeczne pozdrowienia! Cześć!

PP. Lenart, Kozub, **Czarnecki, 5 p. s. p.** Za list serdeczne dzięki. Wysłaliśmy. Cześć;

P. Kpt. kplm. Dolęgowski, 24 pp. Serdeczne dzięki za list. Zaległe egzemplarze dziś. wysyłamy. Cześć!

P. Ogiński, Łódź. „Muzyka" wysyłamy. Pieniądze prosimy przez P. K. O.

P. Slowik. 13 pp. Za list dziękujemy. Uzupełnienie dziś wysyłamy. Pozdrowienia! Cześć!

Si Wolne posady

Orkiestra 39 pp. poszukuje na etat podofic. zaw.

1 kornecistę (solistę),
1 skrzypka (solistę i dyrygenta),
1 wiolonczelistę (barvton),
1 kontrabasistę (bas 1-szy albo 2-gi),
1 pianistę.

Reflektuje się na siły pierwszorzędne.

Zgłoszenia przyjmuje ppor. kapelm. W. Sosnowiec, 39 pp. Jarosław.

Najkorzystn. źródło zakupu

wszelkich

instrumentów muzycznych

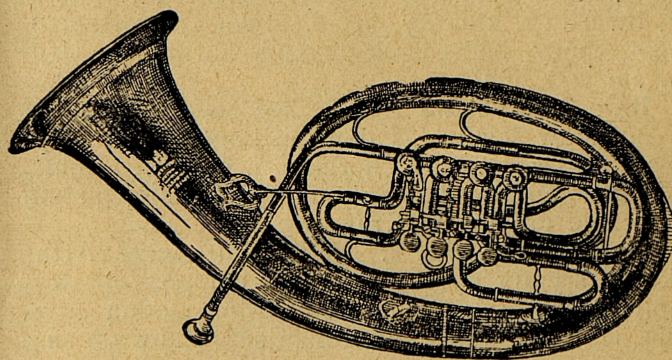
w znanych najlepszych gatunKach — z pełną gwarancją za strój —

poleca

Wielkopolska Fabryka Instraaieatów Muz.
wł. Juljan Kielbich
Bydgoszcz, ul. Królowej Jadwigi 16

Specjalność: Budowa solowo koncertowych klarnetów i wszelkich instru- .*. mentów dla orkiestr wojskowych. .*.

Pianina ~ Fisharmonie ~ Fortepiany



Egzystująca od 1824 rokul

Fabr. Instrumentów Muzycznych
Wacława Stowassera Synowie

w Graslitz (Czechosłowacja)

SKład Fabryczny w Warszawie, Nowy Świat 36

w podwórzu, tel. 271-87. Konto czek. w P. K. O. 10.618.
Bank Gospodarstwa Krajowego Rk. czekowy Nr. 882.

Duży wybór instrumentów muzycznych dętych i rżniętych w kilku gatunkach gwarantowanej dobroci, oraz wszelkiego rodzaju przybory do tychże.

UWAGA: Reperacja instrumentów muzycznych wykonywana jest w własnym warsztacie solidnie, punktualnie i tanio.

Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).